لوسيان غولدمان

مقدمات في سوسيولوجية الرواية

ترجمة : بدر الدين عرودكي

تنويـــــــه

نود أن نشير إلى أن الفصل الثالث من هذا الكتاب يتضمن كامل نصوص الندوة التي نَظمها لوسيان غولدمان حول (**الرواية الجديدة والواقع**) وشارك فيها معه ناتالي ساروت وألان روب غرييه . وفي حين أن كتاب غولدمان في طبعته الفرنسية لا يتضمن سوى نَص مداخلته هو ، فقد آثرنا إضافة هذين النَصين على النحو الذي نشرتها في حينه (عام 1963) **بمجلة معهد السوسيولوجيا** في بروكسل (العدد الثاني ، ص ص 431 ـ 447) وترجمة نص غولدمان في صيغته النهائية ، أي كما ورد في الطبعة الفرنسية من الكتاب الذي نترجمه لا كما نشر في المجلة المذكورة .

كما نود أن ننوّه بأنه سبق لنا نشر ترجمة هذه النصوص جميعاً في **مجلة المعرفة** ، العددين 165 (تشرين الثاني / نوفمبر 1975) و 167 (كانون الثاني / يناير 1976) . كما أننا نشرنا في العدد 217 من المجلة ذاتها (أذار / مارس 1980) ترجمتنا للفصل الأول « **مدخل إلى مشكلات سوسيولوجيا الرواية** » ، وفي العدد الأول من **مجلة الفكر العربي المعاصر** (أيار / مايو 1980) ترجمة الفصل الرابع من الكتاب « **المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب** » .

كانت ترجمة الكتاب كاملاً معدَّة للنشر منذ نهاية عام 1980 . سوى أن ظروفاً مختلفة حالت دون نشرها في حينه . وقد اغتنمنا فرصة نشرها اليوم لنقوم بمراجعتها من جديد مما اضطرنا لادخال بعض التعديلات الطفيفة ، أملاً بتحقيق اتساق أفضل بين النصّين الفرنسي والعربي .

بدر الدين عرودكي

باريس ، حزيران / يونيو 1992 .

الى آني

مقدمة الطبعة الأولى

نشرت الفصول الثلاثة الأولى من هذا الكتاب في العدد الثاني (1963) من مجلة معهد السوسيولوجيا في بروكسل الذي خصص لسوسيولوجيا الرواية . ومن هذه الفصول دراسة خاصة بالرواية الجديدة والواقع الاجتماعي تؤلف نص مداخلة قدمناه في ندوة اشترك بها آلان روب ـ غرييه وناتالي ساروت ، وهو نص أضفت اليه عدداً من الفقرات الخاصة بمبدع روب ـ غرييه . ويلخص هذا الكتاب في مجموعه نتائج سنتين من البحث في سوسيولوجيا الرواية تَم القيام به في مركز سوسيولوجيا الأدب التابع لمعهد السوسيولوجيا بجامعة بروكسل .

أما الفصل الرابع فقد كتب للمجلة الأمريكية (MODERN LANGUAGE NOTES) حيث سينشر فيها على وجه الاحتمال حين صدور هذا الكتاب .

ونود في هذه المقدمة فقط أن ندفع اعتراضاً محتملاً يتعلق بالفاصل بين المستوى الذى تقع عليه الدراسة الأولى التي تصوغ فرضية عامة جداً حول الترابط بين تاريخ الشكل الروائي وتاريخ الحياة الاقتصادية في المجتمعات الغربية والمستوى الذي تقع عليه الدراسة الخاصة بروايات مالرو والتي هي ، على العكس ، دراسة عينية وإن كنا لا نتجاوز فيها إلا نادرا التحليل البنيوي الداخلي والتي لا يشكل الجزء السوسيولوجي منها إلا جزءاً قليلاً جداً . لنضف كذلك أن الدراسة التي تتناول الرواية الجديدة تقع على مستوى متوسط بين العمومية القصوى للعمل الأول والتحليل الداخلي الذي يميز العمل الثاني .

إن اختلافات المستوى هذه اختلافات حقيقية وهي تنتج عن أن هذا الكتاب لا يؤلف بحثاً مكتملاً وإنما يلخص فقط النتائج الجزئية لبحث قيد الإعداد .

تبدو مشكلات سوسيولوجيا الشكل الروائي في آن واحد ، مثيرة للحماس ومؤهلة

لتجديد سوسيولوجيا الثقافة والنقد الأدبي معاً ، وشديدة التعقيد ، فضلاً عن أنها تتعلق بميدان واسع بوجه خاص . لذلك فلن يكون التقدم ممكنا بجهود باحث واحد أو عدة باحثين مجتمعين في مركز أو مركزين للدراسات .

سنحاول بالطبع متابعة أبحاثنا سواء في المعهد العملي للدراسات العليا في باريس أو في مركز بسوسيولوجيا الأدب في بروكسل . لكننا نعلم أننا لن نتمكن في السنوات المقبلة من أن نغطي سوى قطاع محدود من الميدان الواسع الذي يتوجب سبره . وهكذا فإننا على وعي بأن التقدم الحقيقي فعلا يمكن أن يتم فقط يوم تصير سوسيولوجيا الأدب ميدان بحث جماعي تتم متابعته في عدد كاف من الجامعات ومراكز البحث في مختلف أنحاء العالم .

ضمن هذا المنظور ، ولأن النتائج التي تم التوصل إليها ، تبدو لنا ، حتى ولو كانت جزئية ومؤقتة ، من الأهمية بحيث تكفي لإلقاء ضوء جديد على المشكلة المدروسة ، اتخذنا قرارنا بنشر هذه الدراسات على أمل أن يمكن ادراجها في أبحاث أخرى أو على الأقل أن تؤخذ بعين الاعتبار وتناقش من قبل الذين يقومون بها أو أن تستثير هنا وهناك ابحاثا موجّهة في الاتجاه نفسه . ونأمل بذلك حقا أن تأتي فيما بعد منشورات سوسيولوجية من أمكنة أخرى قادرة على مساعدتنا في أعمالنا نحن .

ونود أن نشير مرة أخرى ونحن ننهي هذه المقدمة إلى أي حد وضعت المناهج الراهنة في النقد الأدبي ـ البنيوية التكوينية ، التحليل النفسي وحتى البنيوية السكونية التي وإن كنا لا نتفق معها تنطوي على نتائج جزئية لا نزاع فيها ـ في جدول أعمالها مطلب تكوين علم جاد ، وصارم ، ووضعي لحياة العقل بشكل عام وللابداع الثقافي بوجه خاص .

هذا العلم ما يزال بالطبع في بداياته الأولى . وتحت تصرفنا عدد من الأبحاث العينية النادرة فقط ، في حين أن الدراسات التقليدية ـ التجريبية والوضعية والسيكولوجية ـ تسود في العالم كله الى حد بعيد الحياة الجامعية على الأقل على الصعيد الكمي . أضف الى ذلك أن بعض الأعمال العلمية النادرة ذات مدخل يصعب كثيرا

على القارىء عموما بل وحتى على الطالب باعتبار أنها تناهض سلسلة من العادات العقلية المترسخة ، في حين أن الدراسات التقليدية تجد نفسها على العكس متميزة بهذه العادات وذات مدخل شديد السهولة لهذاالسبب . ذلك أننا إزاء انقلاب جذري في الدراسة العلمية للحياة الثقافية ، وهو انقلاب شبيهبالانقلاباتالتي سمحت في الماضي ببناء علوم الطبيعة الوضعية .

فهل هناك ما هو أكثر عبثية في الحقيقة من تأكيد كروية الأرض أو مبدأ الجمادية في حين أن بوسع كافة الناس أن تشهد بالتجربة المباشرة التي لا ترد أن الأرض لا تتحرك وأنه لا يمكن أبداً لحجر نلقيه أن يستمر إلى ما لا نهاية في متابعة مساره ؟. وهل هناك ما هو أكثر عبثية اليوم من أن نؤكد أن الفاعل الحقيقي في الإبداع الثقافي هو الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون ، في حين أن التجربة الفورية التي لا ترد في الظاهر تدل على أن لكل مبدع ثقافي- أدبي أو فني أو فلسفي - مؤلف فرد ؟

غير أن العلم قد تكون على الدوام على الرغم من « البداهات الفورية » وضد « الحس السليم » القائم ، وقد اصطدم هذا التكون دوماً بنفس المصاعب وبنفس المقاومة وبنفس النمط من الحجج .

تلك ، ظاهرة طبيعية لا بل هي في التحليل الأخير مشجعة وايجابية . فهي تبرهن على أن العمل العلمي يستمر ، عبر المقاومة والعقبات وضد ضروب الامتثال والراحة العقلية ، ببطء ولكن بشكل فعلي ، في متابعة طريقه .

باريس ، حزيران (يونيو) 1964

مقدمة الطبعة الثانية

اغتنمنا فرصة إعادة طبع هذا الكتاب كيما نضيف إليه عدة فقرات ودراسة حول الفيلم الأخير لروب ـ غرييه (وهي دراسة كتبت بالتعاون مع آن أوليفييه وسبق نشرها في (الأوبزرفاتور)يوم 18 أيلول (سبتمبر) 1964) .

أضف الى ذلك أن التأكيد القائل « ان الفاعل الحقيقي في الابداع الثقافي هو الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون » قد صدم النقاد كثيراً . وبما أنه صيغ على هذا النحو كي يستثير النقاش ، فإنه يسعنا اليوم أن نعترف أن صياغته التي ربما كانت شديدة الايجاز قد سهلت كثيرا من سوء الفهم .

لكننا مع ذلك قمنا بشرح ما نعنيه مطولاً في منشوراتنا السابقة . والملاحظات التي أضفناها للفصل الأخير ولهذا الكتاب توضح الأمور تماماً . على أنه لا يقل حقيقة ، في نظرنا وبالمعنى الذي قصده هيغل عندما كتب « الحقيقي هو الكلي » ، أن الفاعل الحقيقي في الابداع الثقافي هو فعلاً الجماعات الاجتماعية لا الأفراد المنعزلون ؛ لكن الفرد المبدع يؤلف جزءاً من الجماعة ، غالباً بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعي ، ودائماً بالدلالة الموضوعية لمبدعه ، ويحتل فيها مكانة ليست حاسمة ولا شك لكنها ممتازة على كل حال .

كذلك ، ونظراً إلى أن النزوع نحو التماسك الذي يؤلف جوهر المبدع يقع لا على صعيد المبدع الفردي فحسب وإنما كذلك على صعيد الجماعة ، فإن المنظور الذي يرى في الجماعة الفاعل الحقيقي في الابداع يمكنه أن يأخذ بعين الاعتبار دور الكاتب وأن يقوم بدمجه في تحليله ،في حين لا يبدو لنا العكس صالحاً .

باريس ، نيسان (أبريل) 1965

مدخل إلى مشكلات سوسيولوجيا الرواية

حينما اقترح علينا معهدالسوسيولوجيا في جامعة بروكسل في كانون الثاني (يناير) 1961 أن نقوم بإدارة مجموعة من الأبحاث في سوسيولوجيا الأدب وأن نخصص أعمالنا الأولى لدراسة تتناول روايات أندريه مالرو فقد قبلنا هذا العرض بكثير من الخوف . ذلك أن دراساتنا في سوسيولوجيا الفلسفة وسوسيولوجيا الأدب التراجيدي في القرن السابع عشر(*) لم تجعلنا نستبق الحكم على إمكان القيام بدراسة مماثلة تتناول مبدعات روائية فضلاً عن إمكان دراسة تتناول مبدعات روائية مكتوبة خلال حقبة معاصرة تقريباً . . وهكذا فقد باشرنا على امتداد السنة الأولى خاصة بحثاً تمهيدياً يتناول مشكلات الرواية بوصفها نوعاً أدبياً انطلقنا لتحقيقه من نص كلاسيكي إلى حد ما ـ رغم أنه ما يزال شبه مجهول في فرنسا ـ لجورج لوكاتش ونعني به « **نظرية الرواية** »[1]، ومن كتاب كان قد صدر مؤخراً لرينيه جيرار « **الأكذوبة الرومانسية والحقيقة الروائية** »[2] يستعيد فيه جيرار ، دون أن يشير إلى مصادرها ـ وكما قال لنا بعد ذلك ، دون أن يعرفها ـ التحليلات اللوكاتشية معدلاً إياها في عدة نقاط خاصة .

لقد قادتنا دراسة « **نظرية الرواية** » وكتاب جيرار إلى صياغة عدة فرضيات سوسيولوجية تبدو لنا هامة بوجه خاص ، وانطلاقاً منها تطورت أبحاثنا اللاحقة حول روايات مالرو .

تتعلق هذه الفرضيات بالتجانس بين البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في

---

* « مدخل إلى فلسفة كانط » Introduction a la philosophie de kant غاليمار ، باريس ، و « الاله المختبيء » Le Deiu Caché غاليمار ، باريس .

(1) ترجم كتاب لوكاتش إلى الفرنسية ونشر لدى Gonthier عام 1963 .

(2) René Girard : Mensonge Romantique et vérité romanesque . Paris , Grasset , 1961

الاقتصاد الليبرالي من جهة ، ووجود نوع من التوازي بين التطور اللاحق لكل منهما من جهة أخرى .

لنبدأ برسم الخطوط الكبرى للبنية التي وصفها لوكاتش والتي تميّز ، إن لم يكن كما كان يعتقد الشكل الروائي بشكل عام ، فعلى الأقل واحداً من أهم مظاهره (والذي ربما كان مظهره الأولي من وجهة نظر تكوينية) . إن شكل الرواية الذي يدرسه لوكاتش هو الشكل الذي يميّز وجود بطل روائي أطلق عليه لحسن الحظ مصطلحاً مناسباً جداً هو مصطلح « **البطل الاشكالي** »[3] .

إن الرواية هي تاريخ بحث « منحط » (يسميه لوكاتش « شيطاني ») ، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة .

ويجب أن نفهم من تعبير القيم الأصيلة بالطبع ، لا القيم التي يقدّر الناقد أو القارىء أصالتها ، وإنما تلك التي تنظّم بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية دون أن يكون حضورها فيه واضحاً . ولا شك أن هذه القيم خاصة بكل رواية على حدة كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى .

ونظراً لأن الرواية تتميز ، بوصفها نوعاً ملحمياً ، بوجود قطيعة بين البطل والعالم

---

(3) علينا أن نشير مع ذلك إلى أن من الضروري كما يبدو لنا تقييد مجال صلاحية هذه الفرضية ، لأنه إذا كان يصلح تطبيقها على مؤلفات لها أهميتها في تاريخ الأدب مثل « دون كيشوت » لسرفانتس و « الأحمر والأسود » لستندال و « مدام بوفاري » و « التربية العاطفية » لفلوبير ، فإنه لن يكون من الممكن تطبيقها إلا ضمن نطاق محدود جداً على « دير بارم » لستندال ، فضلاً عن أن من المستحيل تطبيقها على مبدعات بلزاك التي تحتل مكاناً مرموقاً في تاريخ الرواية الغربية . على أن تحليلات لوكاتش ، كما هي عليه الآن ، تسمح لنا ، كما يبدو ، بمباشرة دراسة سوسيولوجية جدية للشكل الروائي .

لا يمكن التغلب عليها ، وذلك على العكس من الملحمة أو الحكاية ، فإن لوكاتش يقدم تحليلاً لطبيعة إنحطاطين (انحطاط البطل وانحطاط العالم) لا بد أن يحدثا في وقت واحد تعارضاًمقوّماً هو أساس هذه القطيعة التي لا يمكن التغلب عليها من جهة ، وتفاعلاً يكفي للسماح بوجود شكل ملحمي .

وكان من الممكن للقطيعة الجذرية وحدها في الواقع أن تؤدي إلى المأساة أو إلى الشعر الغنائي ، كما أنه كان من الممكن لغياب القطيعة أو لوجود قطيعة عارضة فقط أن يؤدي إلى الملحمة أو إلى الحكاية .

وتملك الرواية باعتبارها تتوسط هذين الوضعين طبيعة جدلية بمقدار ما تحافظ بدقة على التفاعل العميق بين البطل والعالم الذي يفترضه كل شكل ملحمي من جهة ، وعلى قطيعتهما التي لا يمكن التغلب عليها من جهة أخرى ، باعتبار أن تفاعل البطل والعالم ناتج عن انحطاط كل منهما بالنسبة للقيم الأصيلة ، أما التعارض فناتج عن الاختلاف في طبيعة كل من هذين الانحطاطين .

إن بطل الرواية الشيطاني مجنون أو مجرم ، وهو ، كما قلنا على كل حال ، شخصية اشكالية يؤلف بحثها المنحط وبالتالي غير الأصيل عن قيم أصيلة في عالم الامتثال والاتفاق مضمون هذا النوع الأدبي الجديد الذي أبدعه الكتاب في المجتمع الفرداني والذي أطلق عليه اسم « رواية » .

وقد أعد لوكاتش انطلاقاً من هذا التحليل أسس تنميط الرواية . فهو يميز ، ابتداء من العلاقة بين البطل والعالم ، ثلاثة أنماط تخطيطية للرواية الغربية في القرن التاسع عشر ، ينضاف إليها نمط تخطيطي رابع كان يشكل أصلاً تحوّلاً في النوع الروائي نحو كيفيات جديدة تتطلب تحليلاً من نمط مغاير . لقد بدت له هذه الامكانية الرابعة في عام 1920 معبرة عن نفسها قبل كل شيء في روايات تولستوي التي تتجه نحو الملحمة . أما الأنماط المقومة الثلاثة من الرواية التي تناولها تحليله فهي :

آ) رواية « المثالية التجريدية » ، المتميزة بفعالية البطل ووعيه القاصر بالقياس إلى تعقّد العالم (دون كيشوت ـ الأحمر والأسود)،

ب) الرواية السيكولوجية التي اتجهت نحو تحليل الحياة الداخلية والتي تميزت بسلبية البطل ووعيه الذي كان أوسع من أن يرضى عما يمكن لعالم الاتفاق أن يقدمه له (ومن الممكن أن تنتمي إلى هذا النمط رواية « **أوبلوموف** »و « **التربية العاطفية** ») .
وأخيراً ،

ج) الرواية التربوية التي تكتمل بتحديد ذاتي لا يمكن اعتباره ، مع كونه تخلياً عن البحث الاشكالي ، قبولا بعالم الاتفاق ولا هجراً لسلّم القيم الضمني ـ تحديد ذاتي علينا أن نميزه من خلال مصطلح « **النضج الرجولي** »(**ويلهلم مايستر Wilhelm Meister**لغوته أو« **هاينريش الأخضر** « **Der grüne Heinrich**لغوتفريد كيلر **G. Keller**)

وتتفق تحليلات رينيه جيرار في أغلب الأحيان مع تحليلات لوكاتش التي سبقتها أربعين عاماً . فالرواية في نظره أيضاً هي تاريخ بحث منحط (يسميه « كافراً ») عن قيم أصيلة من قبل بطل اشكالي في عالم منحط . والمصطلحات التي يستخدمها ذات مصدر هيدغري ، بيد أنه يضفي عليها غالباً مضموناً يختلف بوضوح عن المضمون الذي يمنحه لها هيدغر . وبدون أن نستطرد في هذه الناحية بتوسع ، لنقل إن جيرار يستخدم بدلاً من الثنائية التي يقيمها هيدغر بين الأنطولوجي **Ontologique**والأونطي **Ontique** ثنائية تقترب كثيراً من الأنطولوجي والميتافيزيقي اللذين يطابقان في نظره الأصيل واللاأصيل ، ولكن في حين يرى هيدغر أنه يجب طرح كل فكرة عن التقدم أو الانكفاء ، فإن جيرار يضفي على مصطلحي الانطولوجي والميتافيزيقي مضموناً أقرب بكثير إلى مواقف لوكاتش منه إلى مواقف هيدغر وذلك بادخاله بين هذين المصطلحين رابطة تحكمها مقولتا التقدم والانكفاء[4] .

---

(4) في فكر هيدغر كما هو الأمر أيضاً في فكر لوكاتش ثمة قطيعة جذرية بين الكائن **Etre**) الكلية عند لوكاتش) وكل ما يمكن الحديث عنه سواء بالصيغة الخبرية **Indicatif** (حكم الواقع) أو بالصيغة الانشائية **Imperatif** (حكم القيمة) .
وهذا الاختلاف هو الذي يطلق عليه هيدغر اختلاف الانطولوجي والاونطي . وضمن هذا المنظور فإن الميتافيزيقا التي هي أحد أرفع وأعم أشكال الفكر بالصيغة الخبرية تطوراً =

إن تنميط الرواية عند جيرار يعتمد على فكرة أن انحطاط العالم الروائي هو نتيجة شر أنطولوجي متقدم نسبياً (و « نسبياً » هذه هي مضادة قطعاً لفكر هيدغر) يقابله داخل العالم الروائي اشتداد الرغبة الميتافيزيقية أي الرغبة المنحطة .

إنه يقوم إذن على فكرة الانحطاط ، وهنا يضيف جيرار للتحليل اللوكاتشي دقة تبدو لنا هامة بوجه خاص . ففي نظره أن انحطاط العالم الروائي ، في الواقع ، وتقدم الشر الانطولوجي واشتداد الرغبة الميتافيزيقية تتجلى عبر توسيط كبير نسبياً يزيد بالتدريج من المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصيل ، البحث عن « المتعالي العمودي » .

وتكثر في كتاب جيرار أمثلة التوسُّط ، من روايات الفروسية التي تتموضع بين

=تبقى في التحليل الأخير تابعة لمجال الاونطي .

وإذا كانت مواقف هيدغر ولوكاتش تتفق على التمييز الضروري بين الانطولوجي والاونطي ، الكلية والنظرية ، الأخلاق والميتافيزيقا ، فإنها تختلف اختلافاً جوهرياً في طريقة تصور علاقاتها .

إن فكر لوكاتش بوصفه فلسفة للتاريخ ، يقتضي فكرة صيرورة المعرفة وأمل التقدم وخطر الانكفاء . بيد أن التقدم هو ، بالنسبة له ، التقارب بين الفكر الوضعي ومقولة الكلية ، والانكفاء هو تباعد هذين العنصرين اللذين هما في التحليل الأخير لا ينفصلان ، باعتبار أن مهمة الفلسفة هي على وجه الدقة إدخال مقولة الكلية بوصفها أساساً لكل الأبحاث الجزئية ولكل التأملات في المعطيات الوضعية .

أما هيدغر فيقيم بالمقابل فصلاً جذرياً (وبالتالي تجريدياً وتصوّرياً) بين الكائن والمعطى ، بين الأنطولوجي والاونطي ، بين الفلسفة والعلم الوضعي ، مستبعداً بذلك كل فكرة عن التقدم أو الانكفاء . ويتوصل هو الآخر لفلسفة للتاريخ ، لكنها فلسفة تجريدية ذات بعدين : الأصيل واللاأصيل ، الانفتاح على الكائن ونسيان الكائن .

وكما نرى ، فإذا كانت مصطلحات جيرار تنتمي إلى أصول هيدغرية ، فإن إدخاله لمقولتي التقدم والانكفاء يقارب فيما بينه وبين مواقف لوكاتش .

« دون كيشوت » والبحث عن القيم الفروسية ، إلى العشيق الذي يتموضع بين الزوج ورغبته في النساء في رواية « الزوج الأبدي »لدستوفسكي . بيد أن أمثلته لا تبدو لنا دوماً موفقة على هذا النحو . كما أننا لسنا على يقين من أن التوسيط هو مقولة شاملة لعالم الرواية بالقدر الذي يظنه جيرار . إن كلمة الانحطاط تبدو لنا أكثر اتساعاً وأشد ملاءمة شريطة أن تحدّد بالطبع طبيعة هذا الانحطاط لدى القيام بكل تحليل خاص .

ولكن يظل من الصحيح أيضاً أن جيرار ، بإيضاحه مقولة التوسّط ، بل وبمبالغته في أهميتها ، قد زاد من دقة تحليل بنية لا تتضمن أهم أشكال الانحطاط التي تسم العالم الروائي فحسب وإنما تتضمن على الأرجح الشكل الذي هو ، تكوينياً ، أولي ، الشكل الذي ولّد نوع الرواية الأدبي ، باعتبار أن هذا الأخير أنتج بعد ذلك أشكالاً أخرى مشتقة من الانحطاط .

وانطلاقاً من ذلك فإن تنميط جيرار يقوم أولاً على وجود شكلين من التوسط ، خارجي وداخلي ، الأول يتسم بأن العامل الموسِّط خارجي عن العالم الذي يدور فيه بحث البطل (مثل روايات الفروسية في دون كيشوت) ، والثاني يتسم بأن العامل الموسِّط جزء من هذا العالم (العشيق في رواية « الزوج الأبدي ») .

ويوجد عند جيرار ، داخل هاتين المجموعتين المختلفتين كيفياً ، فكرة تقدم الانحطاط الذي يتجلى من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية الروائية والعامل الوسيط ، والتمييز المتزايد بين هذه الشخصية والتعالي العمودي .

فلنحاول الآن أن نحدد نقطة جوهرية يتفق عليها لوكاتش وجيرار اتفاقاً أساسياً . إن الرواية بوصفها تاريخ بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل ، هي بالضرورة وفي آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي ، والواقعة الهامة على وجه الخصوص هي أن وضع الكاتب بالنسبة للعالم الذي ابتدعه هو ، في الرواية ، مختلف عن وضعه بالنسبة لعالم كل الأشكال الأدبية الأخرى . ويطلق جيرار على هذا الوضع الخاص « الفكاهة » بينما يسميه لوكاتش « السخرية » . كلاهما يتفقان على أنه يتوجب على الروائي أن يتجاوز وعي أبطاله ، وأن هذا التجاوز (الفكاهة أو السخرية) هو ،

جمالياً ، مقوّم للابداع الروائي . لكنهما ينفصلان في رؤيتهما لطبيعة هذا التجاوز . وحول هذه النقطة ،يبدو لنا موقف لوكاتش هو المقبول لا موقف جيرار .

ففي نظر جيرار ، تخلى الروائي ، في اللحظة التي يكتب فيها مبدعه ، عن عالم الانحطاط ليلتقي الأصالة ، التعالي العمودي . ولهذا فإنه يعتقد أن معظم الروايات الكبرى تنتهي باهتداء البطل إلى هذا التعالي العمودي وأن الطابع التجريدي لبعض النهايات (دون كيشوت ، الأحمر والأسود ، ومن الممكن أيضاً أن نذكر أميرة كليف) هو إما نتيجة توهم القارىء أو نتيجة بقاء الماضي في وعي الكاتب .

مثل هذا التأكيد يعاكس قطعاً جمالية لوكاتش الذي يرى أن كل شكل أدبي (وكل شكل فني كبير بوجه عام) قد ولد من الحاجة إلى التعبير عن مضمون جوهري . وإذا كان قد تم فعلاً تجاوز الانحطاط الروائي من قبل الكاتب ، بل وحتى من قبل الاهتداء النهائي لعدد من الأبطال ، فإن قصة هذا الانحطاط لن تكون إلا قصة حادثة تافهة وسيكون للتعبير عنه في أحسن الأحوال طابع حكاية مسلية نسبياً .

ومع ذلك فإن سخرية الكاتب واستقلاليته بالنسبة لشخصياته واهتداء الأبطال الروائيين النهائي هي وقائع لا يرقى إليها الشك .

غير أن لوكاتش يعتقد أنه بمقدار ما تكون الرواية على وجه الدقة ابداعاً خيالياً لعالم يتحرك بفعل الانحطاط الشامل ، فإن هذا التجاوز لن يكون هو نفسه إلاّ منحطاً ، تجريدياً ، تصورياً ، لا انحطاطاً معاشاً بوصفه واقعاً عينياً .

إن سخرية الروائي لا تتناول في نظر لوكاتش البطل الذي يعرف طابعه الشيطاني فحسب ، وإنما أيضاً الطابع التجريدي ، وبالتالي غير الكافي والمنحط لوعيه . لهذا فإن قصة البحث المنحط الشيطاني أو الكافر ، تبقى دوماً الإمكان الوحيد للتعبير عن وقائع جوهرية .

إن الاهتداء النهائي لدون كيشوت أو لجوليان سوريل(*)ليس كما يظن جيرار مدخلاً للأصالة ، للتعالي العمودي ، وإنما هو ببساطة بدء الوعي بالتفاهة ، بالطابع

* ـ بطل رواية « الأحمر والأسود » لستندال .

المنحط لا للبحث السابق فحسب بل ولكل أمل ، ولكل بحث ممكن .

لهذا فإنه نهاية لا بدء ، ووجود هذه السخرية (التي هي دوماً سخرية ذاتية) هو الذي سمح للوكاتش بتعريفين متقاربين يبدوان لنا موفقين بوجه خاص لهذا الشكل الروائي : « بدأ الطريق ، وانتهت الرحلة » ، والرواية هي « صورة النضج الرجولي ، وهذه الصيغة الأخيرة تحدد بشكل أدق ، كما رأينا ، الرواية التربوية من نمط « فيلهلم مايستر » التي تنتهي بتحديد ذاتي (اقلاع عن البحث الاشكالي دون أن يقبل بسبب ذلك عالم الاتفاق أو يهجر سلم القيم الضمني) .

وهكذا فالرواية ، بالمعنى الذي يعطيه كل من لوكاتش وجيرار ، تبدو نوعاً أدبياً لا يمكن للقيم الأصلية فيه ، وهي موضوع البحث دوماً ، أن تكون حاضرة في المبدع من خلال شخصيات واعية أو وقائع عينية . هذه القيم لا توجد إلا بشكل تجريدي وتصوري في وعي الروائي حيث تكتسب طابعاً أخلاقياً . بيد أن الأفكار التجريدية لا مكان لها في مبدع أدبي يمكن أن تشكل فيه عنصراً غير متجانس .

إن مشكلة الرواية هي إذن أن نجعل مما هو في وعي الروائي تجريدي وأخلاقي العنصر الجوهري للمبدع ، حيث لا يمكن لهذا الواقع أن يوجد إلا وفق حالة غياب غير مثّيم (ويمكن لجيرار أن يقول موسّط) أو ما هو معادل لحضور منحط . وكما يكتب لوكاتش ، فإن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية .

بيد أن مشكلة سوسيولوجيا الرواية قد شغلت علماء اجتماع الأدب دوماً دون أن يقوموا حتى الآن فيما يبدو لنا بخطوة حاسمة على طريق تبيانها . ولما كانت الرواية ، في الأساس ، خلال القسم الأول من تاريخها ، سيرة حياة ، وتاريخاً اجتماعياً فقد تمكنا دوماً من أن نبين أن التاريخ الاجتماعي يعكس مجتمع الحقبة نسبياً ، وهي نتيجة لا حاجة بنا كي نتوصل إليها أن نكون علماء اجتماع .

ومن ناحية أخرى ، فقد رُبط أيضاً بين تحول الرواية منذ كافكا وبين تحليلات الماركسي للتشييء Réification هنا أيضاً لا بد من القول إنه كان على علماء الاجتماع

الجديين أن يروا مشكلةً بله أن يروا تفسيراً . فإذا كان واضحاً أن العالم العبثي لكافكا ، و « الغريب » لكامو ، أو العالم المركب من أشياء مستقلة نسبياً لروب ـ غرييه ، يتطابق وتحليل التشييء كما طوره ماركس والماركسيون من بعده ، فإن المشكلة التي تطرح نفسها هي معرفة لماذا هذا التطابق . ففي حين أن هذا التحليل قد تم إعداده في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ويتعلق بظاهرة بدأ ظهورها قبل ذلك التاريخ ، فإن هذه الظاهرة نفسها لم تظهر في الرواية إلا انطلاقاً من نهاية الحرب العالمية الأولى .

وبإيجاز فإن كل هذه التحليلات تتناول علاقة بعض عناصر مضمون الأدب الروائي ووجود واقع اجتماعي تعكسه بدون نقل Transpositionتقريباً أو بواسطة نقل شفاف نسبياً .

بيد أن المشكلة الأولوية التي كان يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله ، أي بين الرواية كنوع أدبي والمجتمع الفرداني الحديث .

ويبدو لنا اليوم أن اجتماع تحليلات لوكاتش وجيرار ، على الرغم من أنه قد تم إعدادها بدون اهتمامات سوسيولوجية خصوصية ، يسمح ان لم يكن بتبيان هذه المشكلة كلياً ، فعلى الأقل بالقيام بخطوة حاسمة نحو هذا التبيان .

قلنا لتونا في الحقيقة ان الرواية تتميز بوصفها قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط ، انحطاطاً يتجلى ، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي ، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً . وكما هو واضح تماماً ، فإننا هنا إزاء بنية معقدة بوجه خاص ، وسيكون من الصعب أن نتخيل أنها قد ولدت ذات يوم من مجرد ابتكار فردي دون أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة .

إن ما سيكون مستحيل التصور على كل حال هو أن شكلاً أدبياً بمثل هذا التعقيد الديالكتيكي قد وجد ، طيلة قرون ، لدى أشد الكتاب اختلافاً وفي أكثر البلدان

تنوعاً ، وأنه أصبح الشكل الأمثل الذي عُبِّر من خلاله ، على الصعيد الأدبي ، عن مضمون حقبة بكاملها ، دون أن يكون ثمة تماثل أو علاقة دلالية بين هذا الشكل وأهم مظاهر الحياة الاجتماعية .

إن الفرضية التي نسوقها بهذه المناسبة تبدو لنا سهلة بوجه خاص ، موحية خاصة وأقرب إلى الحقيقة على الرغم من أنه لزمنا سنوات حتى نعثر عليها .

يبدو لنا الشكل الروائي في الحقيقة على أنه نقل إلى الصعيد الأدبي للحياة اليومية في المجتمع الفرداني وليد الإنتاج من أجل السوق . ويوجد تجانس دقيق بين الشكل الأدبي للرواية ، كما أتينا على تحديده تبعاً للوكاتش وجيرار ، وبين علاقة الناس اليومية مع الأموال عموماً ، وبشكل أوسع ، علاقة الناس مع الناس الأخرين في مجتمع منتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والسليمة بين الناس والأموال هي في الحقيقة العلاقة التي يحدد فيها الإنتاج بشكل واع الاستهلاك في المستقبل والصفة العينية للأشياء وقيمتها الاستعمالية .

بيد أن ما يميز الإنتاج من أجل السوق هو على العكس استبعاد علاقة وعي الناس هذه ، وتقليصها إلى المستوى الضمني بفضل توسط الواقع الاقتصادي الجديد الذي ابتكره هذا الشكل من الإنتاج ونعني به قيمة التبادل .

ففي الأشكال الأخرى من المجتمع ، كان على الإنسان ، حين يحتاج إلى ثياب أو سكن ، أن ينتجها بنفسه أو أن يطلب إلى فرد قادر أن ينتجها ، وعليه أو بوسعه أن يقدمها له سواء بفضل القواعد التقليدية أو لأسباب تتعلق بالسلطة أو الصداقة ، إلخ ، أو مقابل بعض القروض .[5]

---

(5) طالما بقي التبادل مشتتاً لأنه يتناول الفضلات فقط أو أن له طابع تبادل قيم الاستعمال التي لا يستطيع الأفراد أو الجماعات انتاجها داخل اقتصاد طبيعي جوهرياً ، فإن البنية العقلية للتوسط لا تظهر أو أنها تبقى ثانوية . إن التحول العميق في تطور التشييىء ينتج عن قدوم الانتاج من أجل السوق .

أما اليوم فللحصول على ثياب أو سكن فإنه ينبغي إيجاد النقود الضرورية لشرائها . إن منتج الثياب أو البيوت لا يبالي بقيم استعمال الأشياء التي ينتجها . إذ أن هذه الأشياء في نظره ليست إلا شراً ضروريا للحصول على الشيء الوحيد الذي يهمّه : قيمة تبادل كافية لتأمين مردود مصنعه . إن كل علاقة أصيلة مع الجانب الكيفي من الأشياء والكائنات في الحياة الاقتصادية التي تؤلف أهم جزء في الحياة الاجتماعية الحديثة آخذة في الاختفاء ، سواء أكانت علاقات بين الناس أو الأشياء أو علاقات بين الناس أنفسهم ، لتحل محلها علاقة توسطية ومنحطة : العلاقة مع قيم التبادل الكمية بشكل محض .

من الطبيعي أن قيم الاستعمال تستمر في الوجود وتحدد ، في التحليل الأخير ، مجمل الحياة الاقتصادية ، غير أن فعلها يكتسب طابعاً ضمنياً ، تماماً كفعل القيم الأصلية في العالم الروائي .

تتألف الحياة الاقتصادية ، على المستوى الواعي والظاهر ،من أناس متجهين حصراً نحو قيم التبادل ، قيم منحطة ينضاف إليها في الإنتاج بعض الأفراد ـ المبدعون في كل الميادين ـ الذين يبقون متجهين جوهرياً نحو قيم الاستعمال والذين ، بذلك ، يقفون على هامش المجتمع ويصيرون أفراداً إشكاليين ؛ وطبيعي أنه حتى هؤلاء لا يمكن لهم إذا قبلوا الوهم (الذي يسميه جيرار الكذبة) الرومانتيكي للقطيعة الكلية بين الجوهر والمظهر ، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية ، أن ينخدعوا بالانحطاط الذي تعاني منه فعاليتهم الابداعية في مجتمع منتج من أجل السوق ما إن تتجلى في الخارج ، أي ما إن تصير كتاباً ، أو لوحة ، أو تعليماً ، أو تأليفاً موسيقياً ، إلخ ، متمتعة بشيء من الامتياز ومكتسبة بذلك سعراً ما . وهو ما يجب أن يضاف إليه أن كل فرد في المجتمع المنتج من أجل السوق ، بوصفه المستهلك الأخير ، المقابل ، في فعل التبادل نفسه ، للمنتجين ، يجد نفسه في لحظة ما من اليوم في وضع يتطلع فيه إلى قيم استعمال كيفية لا يتمكن من بلوغها إلا بواسطة قيم التبادل .

آنئذ ، ليس في إبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً ما يدهش . فالشكل الشديد

التعقيد الذي تمثله في الظاهر هو الشكل الذي يحيا فيه الناس كل يوم عندما يكونون مرغمين على البحث عن كل صفة ، كل قيمة استعمال وفق نموذج منحط بتوسط الكمية وقيمة التبادل وذلك في مجتمع لا يمكن فيه لكل جهد ، من أجل أن يتجه مباشرة نحو قيمة الاستعمال ، أن ينتج سوى أفراد منحطين هم أيضاً ، ولكن وفق نموذج مختلف ، هو نموذج الفرد الاشكالي .

وهكذا فإن البنيتين ، بنية النوع الروائي الهام وبنية التبادل ، تتضحان متجانستين بشكل دقيق إلى الحد الذي يسعنا معه الحديث عن بنية واحدة تتجلى على صعيدين مختلفين . وفوق ذلك ، كما سنرى فيما بعد ، فإن تطور الشكل الروائي الذي يتفق مع عالم التشييء لا يمكن فهمه إلا بمقدار ما نربطه مع تاريخ متجانس لبنى هذا الأخير .

وقبل صياغة عدة ملاحظات حول موضوع تجانس هذين التطورين ، علينا أن نفحص مشكلة العملية ذات الأهمية الخاصة بالنسبة لعالم الاجتماع والتي بفضلها تمكن الشكل الأدبي من أن يولد بدءاً من واقع اقتصادي ، والتعديلات التي ترغمنا دراسة هذه العملية على إدخالها على التصوّر التقليدي للإشراط السوسيولوجي للإبداع الأدبي .

ثمة واقعة أولى مفاجئة ، فالتصور التقليدي لسوسيولوجيا الأدب ، ماركسياً كان أم لا ، لا يمكن تطبيقه في حالة التجانس البنيوي الذي أتينا على الإشارة إليه . فمعظم أعمال سوسيولوجيا الأدب في الحقيقة تقيم علاقة بين أهم المؤلفات الأدبية والوعي الجماعي لهذه الجماعة الاجتماعية أو تلك التي ولدت هذه المؤلفات داخلها . وحول هذه النقطة لا يختلف الموقف الماركسي التقليدي جوهرياً عن مجموع الأعمال السوسيولوجية غير الماركسية التي لم يضف إليها سوى أربعة أفكار جديدة هي :

آ) المبدع الأدبي ليس مجرد انعكاس لوعي جماعي حقيقي ومعطى ، وإنما مآل نزعات خاصة بوعي هذه الجماعة أو تلك إلى مستوى من التماسك شديد العمق ، وهو وعي يجب تصوّره بوصفه واقعاً ديناميكياً ، موجهاً نحو حالة ما من التوازن . وما

يفصل ، في الأساس ، في هذا الميدان كما هو الأمر في الميادين الأخرى كافة ، السوسيولوجيا الماركسية عن كل النزعات السوسيولوجية الوضعيةّ ، النسبية أو الانتقائية ، هو أن السوسيولوجيا الماركسية ترى المفهوم الأساسي لا في الوعي الجماعي الحقيقي بل في المفهوم المبني للوعي الممكن الذي يسمح وحده بفهم الأول .

ب)إن العلاقة بين الفكر الجماعي وكبار المبدعات الفردية ، الأدبية والفلسفية واللاهوتية ، إلخ . تكمن لا في هوية مضمون ما وإنما في تماسك أعمق وفي تجانس البنى الذي يمكنه أن يعبر عن نفسه عبر مضامين خيالية شديدة الاختلاف عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي .

ج)إن المبدع المطابق للبنية العقلية لهذه الجماعة الاجتماعية أو تلك يمكن أن يكون قد تم إعداده في بعض الحالات ، النادرة والحق يقال ، من قبل فرد لا تربطه بهذه الجماعة سوى علاقات قليلة جداً . والطابع الاجتماعي للمبدع يكمن بوجه خاص في أنه لا يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة متطابقة مع ما يسمى « رؤية العالم » . مثل هذه البنية لا يمكن أن تُهيأ إلا من قبل جماعة ، ويستطيع الفرد دفعها فقط إلى درجة من التماسك شديدة الارتفاع ونقلها إلى صعيد الابداع الخيالي ، او إلى صعيد الفكر التصوري ، إلخ .

د) إن الوعي الجماعي ليس واقعاً أولياً ولا واقعاً مستقلاً بنفسه ، إنه يتهيأ بشكل ضمني في السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، إلخ .

تلك كما نرى أطروحات في منتهى الأهمية تكفي لإقامة اختلاف كبير جداً بين الفكر الماركسي والمفاهيم الأخرى عن سوسيولوجيا الأدب . إلا أنه يبقى على الرغم من هذه الاختلافات أن المنظرين الماركسيين ، شأنهم في ذلك شأن سوسيولوجيا الأدب الوضعية أو النسبية ، قد اعتقدوا دوماً أنه لا يمكن للحياة الاجتماعية أن تعبر عن نفسها على الصعيد الأدبي أو الفني أو الفلسفي ، إلا عبر حلقة الوعي الجماعي الوسيطة .

بيد أن ما يدهشنا في الحالة التي أتينا على دراستها هو أننا إذا وجدنا تجانساً دقيقاً

بين بنى الحياة الاقتصادية وبعض المظاهر الأدبية الهامة بوجه خاص ، فإنه لا يمكننا الكشف عن أي بنية مماثلة على صعيد الوعي الجماعي الذي كان يبدو حتى ذلك الحين الحلقة الوسيطة التي لا غنى عنها لتحقيق إما التجانس وإما علاقة واضحة ودلالية بين مختلف جوانب الوجود الاجتماعي .

إن الرواية التي حللها لوكاتش وجيرار لا تبدو أبداً نقلاً خيالياً للبنى الواعية لهذه الجماعة الخاصة أو تلك ، وإنما تبدو معبّرة على العكس (وربما كانت هذه حال الجزء الأعظم من الفن الحديث بوجه عام) عن بحث عن قيم لا تدافع عنها أي جماعة اجتماعية فعلياً وتميل الحياة الاقتصادية لجعلها مضمرة لدى كافة أعضاء المجتمع .

إن الأطروحة الماركسية القديمة التي كانت ترى في البروليتاريا الجماعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على تكوين أساس لثقافة جديدة باعتبارها لم تكن مندمجة في المجتمع المتشيء ، تنطلق من التصور السوسيولوجي التقليدي الذي يفترض أن كل إبداع ثقافي أصيل وهام لا يمكنه أن يلد إلا من إتفاق عميق بين البنية العقلية للمُبْدِع والبنية العقلية لجماعة جزئية واسعة نسبياً لكنها ذات تطلع عالمي . والواقع أن التحليل الماركسي قد كشف عن قصوره فيما يتعلق بالمجتمع الغربي على الأقل ، فبدلاً من أن تبقى البروليتاريا الغربية غريبة على المجتمع المتشيء ومعارضة له بوصفها قوة ثورية ،فإنها ، على العكس ، قد اندمجت به إلى حد كبير ، وبدلاً من أن يقلب نشاطها النقابي والسياسي أوضاع هذا المجتمع وأن يُحِلَّ محلَّه عالماً اشتراكياً ، فقد سمح لها بأن تؤمِّن لنفسها فيه مكانة أفضلَ نسبياً من تلك التي دعت لتوقعها تحليلات ماركس .

بيد أنه على الرغم من أن الإبداع الثقافي مُهدّد بازدياد من قبل المجتمع المتشيء ، فإن هذا الإبداع لم يكف عن الوجود بسبب هذا التهديد . إن الأدب الروائي ، وربما كان شأنه في ذلك شأن الإبداع الشعري الحديث أو الرسم التشكيلي المعاصر ، عبارة عن أشكال أصيلة من الإبداع الثقافي ولو لم يكن من الممكن ربطها بوعي جماعة اجتماعية خاصة ـ حتى ولو كان هذا الوعي وعياً ممكناً ـ .

وقبل أن نتناول دراسة العمليات التي سمحت وأنتجت هذا النقل المباشر للحياة

الاقتصادية إلى الحياة الأدبية ، لنلاحظ أنه إذا كانت مثل هذه العملية تبدو معاكسة لكل تقليد في الدراسات الماركسية للإبداع الثقافي ، فإنها تؤكد ، بالمقابل ، وبطريقة مفاجئة تماماً ، واحداً من أهم التحليلات الماركسية للفكر البورجوازي أي نظرية توثين السلعة والتشييء . هذا التحليل الذي يعتبره ماركس أحد أهم اكتشافاته ، يؤكد في الحقيقة أنه في المجتمعات المنتجة من أجل السوق (أي في أنماط المجتمع التي تسود فيها الفعالية الاقتصادية) يفقد الوعي الجماعي بالتدريج وجوده الفعّال ويميل إلى أن يصير مجرد انعكاس[6] للحياة الاقتصادية ومن ثم إلى أن يندثر تقريباً .

ومن الواضح على هذا النحو أنه لم يكن هناك تناقض بين هذا التحليل الخاص الذي قام به ماركس وبين النظرية العامة للإبداع الأدبي والفلسفي التي وضعها الماركسيون اللاحقون الذين كانوا يفترضون وجود دور فعال للوعي الجماعي ، بل كان هناك عدم تماسك ، لا سيما وأن هذه النظرية لم تأخذ في حسبانها نتائج مقولة ماركس بالنسبة لسوسيولوجيا الأدب ، وهي المقولة التي تفيد أنه يحدث في المجتمعات المنتجة من أجل السوق تعديل جذري لوضع الوعي الفردي والجماعي ، وبشكل ضمني للعلاقات بين البنى التحتية والفوقية . ويبدو تحليل التشييء الذي قام به ماركس أولاً على صعيد الحياة اليومية ، ثم طوره بعد ذلك لوكاتش على صعيد الفكر الفلسفي والعلمي والسياسي ، والذي استعاده من بعده عدد من المنظرين في مختلف الميادين الخاصة والذي نشرنا نحن أنفسنا دراسة عنه ـ على هذا النحو على الأقل ـ ثابتاً بالوقائع في التحليل السوسيولوجي لشكل روائي ما .

---

(6) إننا نتحدث عن « وعي ـ انعكاس » حينما يعاني مضمون هذا الوعي ومجموع العلاقات بين مختلف عناصر هذا المضمون (ما نسميه بنيته) من فعل ميادين أخرى من الحياة الاجتماعية دون أن تؤثر بدورها على هذه الميادين . وفي الممارسة ، ربما لم يتم الوصول أبداً إلى هذا الوضع في واقع المجتمع الرأسمالي . إن هذا المجتمع يخلق مع ذلك ميلاً إلى التخفيض السريع والتدريجي لتأثير الوعي على الحياة الاقتصادية ، وبشكل معاكس إلى الازدياد المستمر لتأثير القطاع الاقتصادي من الحياة الاجتماعية على مضمون وبنية الوعي .

يقودنا هذا التساؤل عن كيفية تكوّن العلاقة بين البنى الاقتصادية والمظاهر الأدبية في مجتمع ما حيث تتم هذه العلاقة خارج الوعي الجماعي .

لقد صغنا حول هذا الموضوع فرضية الفعل المتقارب لأربعة عوامل مختلفة ، هي :

آ) ولادة مقولة التوسّط في فكر أعضاء المجتمع البورجوازي ابتداء من السلوك الاقتصادي ومن وجود قيمة التبادل ـ بوصفها شكلاً فكرياً أساسياً ومتطوراً بالتدريج ـ مع ميل ضمني إلى أن يحل محل هذا الفكر وعي كلي مزيف تصير فيه القيمة الموسّطة قيمة مطلقة وتختفي فيه القيمة الموسَّطة كلياً ، أو ، بعبارة أوضح ، مع ميل إلى اعتبار الوصول إلى القيم كلها من زاوية التوسّط ونزوع إلى جعل النقود والامتياز الاجتماعي قِيَماً مطلقة لا مجرد توسّطات تضمن الوصول إلى قيم أخرى ذات طابع كيفي .

ب) بقاء عدد من الأفراد في هذا المجتمع إشكاليين جوهرياً بمقدار ما يبقى فكرهم وسلوكهم تحت هيمنة قيم كيفية ، دون أن يتمكنوا مع ذلك من طرحها كلياً من وجود التوسّط المنحط الذي يعم تأثيره على مجموع البنية الاجتماعية .

من بين هؤلاء الأفراد يقف في المقام الأول كل المبدعين ، كتاباً وفنانين وفلاسفة ولاهوتيين إلخ . الذين يحدد فكرهم وسلوكهم قبل كل شيء مستوى مبدعهم دون أن يتمكنوا من الخلاص تماماً من تأثير السوق واستقبال المجتمع المتشيء .

ج) بما أنه لا يمكن لأي مبدع مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة محض فردية ، فإن من المحتمل أن النوع الروائي لم يتمكن من الولادة والتطور إلا بمقدار تطوّر سخط انفعالي لم يتحول إلى مفاهيم ، وتطوّر تطلع انفعالي يهدف مباشرة إلى القيم الكيفية ، سواء داخل مجموع المجتمع أو ربما بين الفئات المتوسطة وحدها التي جنّد من بين صفوفها معظم الروائيين[7] .

---

(7) هنا تطرح مشكلة يصعب حسمها منذ الآن وربما أمكن ذات يوم حلها بدراسات سوسيولوجية عينية ، هي مشكلة « صندوق الصدى » الجماعي الانفعالي الذي لم تتم مفهمته والذي سمح بتطور الشكل الروائي . =

د)وكان هنالك أخيراً في المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التي ، دون أن تكون عبر فردية Transindividuelle كان لها على كل حال تطلع شامل وصلاحية عامة داخل هذه المجتمعات . كانت تلك قيم الفردانية الليبرالية المرتبطة بوجود السوق التنافسية نفسه (الحرية ، المساواة ، الملكية في فرنسا مع مشتقاتها من التسامح وحقوق الانسان وتطور الشخصية ، الخ .) . وتطورت ، بدءاً من هذه القيم ، مقولة السيرة الفردية التي صارت العنصر المقوّم في الرواية حيث اتخذت فيها مع ذلك شكل الفرد الاشكالي وذلك بدءاً من :

1 ـ التجربة الشخصية للأفراد الاشكاليين الذين أشير إليهم في الفقرة (ب) ،

2 ـ التناقض الداخلي بين الفردانية بوصفها قيمة عامة أحدثها المجتمع البورجوازي والحدود الهامة والمؤلمة التي وضعها هذا المجتمع نفسه في الواقع لتطور الأفراد .

هذا التصور الفرضي يبدو لنا ثابتاً بعدة أشياء منها أنه حين كان مقدراً على واحد

= في البداية كنا نفكر أن التشييء ، مع ميله نحو تذويب ودمج مختلف الجماعات الجزئية في المجتمع الشامل ، ومن ثم إلى أن ينزع عنها بذلك إلى درجة ما خصوصيتها ، يملك طابعاً يعاكس الواقع ، سواء أكان هذا الواقع بيولوجياً أو سيكولوجياً للفرد الإنساني إلى درجة يتوجب معها عليه أن يحدث لدى كافة أفراد البشر ، إلى درجة قوية نسبياً ، ردود فعل معارضة (أو ، إذا انحط بطريقة أكثر تقدماً كيفياً ، ردود فعل هروبية) خالقاً على هذا النحو مقاومة دفاعية ضد العالم المتشيء ، مقاومة يمكن أن تؤلف القاع الخلفي للإبداع الروائي .

ثم رأينا في ذلك ، فيما بعد ، مجرد افتراض لم يتم التأكيد من صحته : نعني افتراض وجود طبيعة بيولوجية لا يمكن لمظاهرها الخارجية أن تكون كلياً مشوهة بفعل الواقع الاجتماعي .

بيد أنه من الممكن أيضاً أن تكون المقاومة الموجهة ضد التشييء ، ولو أنها مقاومة انفعالية ،مرتبطة ببعض الفئات الاجتماعية الخاصة التي يتوجب على البحث الوضعي أن يرسم حدودها .

من هذه العناصر الأربعة أن يختفي بفعل تحول الحياة الاقتصادية وحلول اقتص الاحتكارات والكارتل محل اقتصاد المنافسة الحرة (وهو تحول بدأ في نهاية القرن التا عشر بيد أن معظم الاقتصاديين يؤرخون للمنعطف الكيفي بين عامي 1900 1910) فقد شهدنا تحولا موازيا للشكل الروائي الذي أدى إلى الذوبانالتدريجي ثم اختفاء الشخصية الفردية والبطل ، وهو تحول يبدو لنا متميزاً بطريقة تصورية إلى - بعيد بوجود مرحلتين :

آ) الأولى ، انتقالية ، أدى اختفاء أهمية الفرد خلالها إلى محاولات استبد السيرة بوصفها مضموناً للمبدع الروائي بقيم هي وليدة أيديولوجيات مختلفة . لأنه كانت هذه القيم قد بدت في المجتمعات الغربية أضعف من أن تولّد أشكالا أد محضة ، فإن بوسعها على وجه الاحتمال أن تقدم تتمة لشكل موجود في الأصل وكان على وشك أن يفقد مضمونه القديم . على هذا الصعيد ، تقع في المقام الأول أف الجماعة والواقع الاجتماعي (المؤسسات ، الأسرة ، الجماعة الاجتماعية ، الثور الخ .) التي أدخلتها الايديولوجية الاشتراكية وطورتها في الفكر الغربي .

ب) والمرحلة الثانية التي تبدأ على وجه التقريب مع كافكا لتصل حتى الرو الجديدة المعاصرة والتي لم تكتمل بعد ، تتميز بالكف عن كل محاولة لاستبدال الب الاشكالي والسيرة الفردية بواقع آخر ، وبالجهد من أجل كتابة رواية غياب الذات و وجود أي بحث يتقدم[8] .

من الواضح أن على هذه المحاولة ، من أجل الحفاظ على الشكل الروائي باعط مضمونا قريبا ولا شك من الرواية التقليدية (فقد كانت هذه الأخيرة دوماً الشكل الأ للبحث الاشكالي ولغياب القيم الوضعية) لكنه على كل حال مختلف جوه

(8) كان لوكاتش يصف زمن الرواية التقليدية بجملة : « بدأ الدرب وانته الرحلة » . ومن الممكن وصف الرواية الجديدة بحذف النصف الأول من ه الجملة . وسيتصف زمنها سواء بجملة : « المبتغى هنا لكن الرحلة انتهت (كافكا ، ناتالي ساروت) أو بملاحظة أن « الرحلة قد انتهت أصلاً دون أن يكن الدرب قد بدأ على الاطلاق » (الروايات الثلاث الأولى لآلان روب ـ غرييه)

(فالمقصود الآن استبعاد عنصرين جوهريين من المضمون الخصوصي للرواية : سيكولوجية البطل الاشكالي وقصة بحثه الشيطاني) ، أن تولد في الوقت نفسه اتجاهات متوازية نحو أشكال متباينة من التعبير . وربما كنا هنا ازاء عناصر من أجل سوسيولوجيا مسرح الغياب (بيكيت ، يونيسكو ، آداموف خلال مرحلة ما) وكذلك بعض جوانب الرسم غير التصويري .

لنشر الآن إلى مشكلة أخيرة يمكنها ويتوجب عليها أن تتيح المجال لأبحاث لاحقة . إن الشكل الروائي الذي أتينا على دراسته هو ، في الجوهر ، شكل نقدي ومعارض . إنه شكل من مقاومة المجتمع البورجوازي في طريقه للتطور . مقاومة فردية لم تتمكن من الاعتماد داخل جماعة ما إلا على عمليات نفسية انفعالية لم تُحوَّل إلى مفاهيم وذلك على وجه الدقة لأن المقاومة الواعية ، التي كان يمكنها أن تهيء أشكالاً أدبية تستوجب إمكان بطل ايجابي (في المقام الأول الوعي المعارض البروليتاري كما كان يأمل فيه ويتوقعه ماركس) ، لم تكن متطورة بدرجة كافية في المجتمعات الغربية . فالرواية ذات البطل الاشكالي تتبدّى على هذا النحو ، على العكس من الرأي التقليدي ، بوصفها شكلاً أدبياً مرتبطاً ولا شك بتاريخ وتطور البورجوازية لكنه ليس تعبيراً عن الوعي الحقيقي أو الممكن لهذه الطبقة .

بيد أن المشكلة التي تطرح نفسها هي معرفة ما إذا كانت قد تطورت بالتوازي مع هذا الشكل الأدبي ، أشكال أخرى تتطابق والقيم الواعية والتطلعات الفعلية للبورجوازية ، وحول هذه النقطة نسمح لأنفسنا بالاشارة على سبيل الاقتراح والفرض بشكل عام إلى الاحتمال القائل إن مبدع بلزاك ، الذي يتوجب انطلاقاً من ذلك تحليل بنيته ـ يؤلف التعبير الأدبي الوحيد الأكبر عن العالم الذي حددت بناه القيم الواعية للبرجوازية : الفردانية ، العطش إلى القوة ، المال ، الحب الشهواني ، التي انتصرت على القيم الاقطاعية القديمة : النزعة الخيرية ، الشفقة ، الحب .

إذا تبين أن هذه الفرضية صحيحة سوسيولوجيا ، فإن من الممكن ربطها بتواجد مبدع بلزاك على وجه الدقة في حقبة كانت فيها الفردانية ، وهي في ذاتها غير تاريخية ، تحدد بنى وعي بورجوازية كانت في طريقها لبناء مجتمع جديد وتجد نفسها على أرفع

وأشد مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية .

ويتوجب التساؤل أيضاً ، على سبيل الاستطراد ، لماذا لم يكن لهذا الشكل الأدبي الروائي ، باستثناء هذه الحالة الفردية ، سوى أهمية ثانوية في تاريخ الثقافة الغربية ، ولماذا لم ينجح الوعي الحقيقي للبورجوازية وتطلعاتها على الاطلاق خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين في ابتداع شكل أدبي خاص يسعه أن يقف على نفس المستوى مع الأشكال الأخرى التي تؤلف الأدب الغربي العظيم .

حول هذه النقطة نسمح لأنفسنا بصياغة عدة فرضيات عامة تماماً . إن التحليل الذي قمنا بتطويره يضفي على أحد أهم الأشكال الروائية حقيقة تبدو لنا الآن صالحة التطبيق على كافة صور الابداع الثقافي الأصيل باستثناء وحيد نراه الآن والذي يؤلفه على وجه الدقة مبدع بلزاك[9] الذي تمكن من ابداع عالم أدبي كبير وضعت بناه قيم محض فردية في لحظة تاريخية كان فيها الناس الذين تحركهم هذه القيم غير التاريخية يؤدون في آن واحد انقلاباً تاريخياً عظيماً (انقلاب لم يكتمل في الأساس في فرنسا إلا مع نهاية الثورة البورجوازية في عام 1848) . ففيما عدا هذا الاستثناء (وربما توجب أن نضيف إليه استثناءات أخرى لا نفكر بها الآن) يبدو لنا أنه ليس ثمة ابداع أدبي أو فني إلا حيث يوجد تطلع نحو تجاوز الفرد وبحث عن قيم كيفية بين الأفراد . فـ « الانسان يتجاوز الانسان » كما كتبنا معدلين تعديلا طفيفاً نصاً لباسكال . هذا يعني أنه لا يمكن للانسان أن يكون أصيلاً إلا بمقدار ما يتصور نفسه أو يستشعر نفسه بوصفه جزءاً من مجموع في صيرورة ويضع نفسه ضمن بُعد عبر فردي تاريخي أو متعالٍ . بيد أن الفكر

(9) منذ عام بينما كنا نعالج المشكلة نفسها ونشير إلى وجود رواية ذات بطل إشكالي وإلى أدب ضعيف روائي ذي بطل إيجابي كتبنا : « وننهي أخيراً هذا المقال بإشارة استفهام تتناول الدراسة السوسيولوجية لمبدع بلزاك . إذ أن هذا المبدع يبدو لنا أنه يؤلف شكلاً روائياً خاصاً يدمج عناصر مهمة إلى نمطين من الرواية أتينا على الإشارة إليهما ويمثل على وجه الاحتمال أهم المظاهر الروائية في التاريخ » .

والملاحظات التي نصوغها في هذه الصفحات تحاول أن تحدد بشكل أدق الفرضية التي تتراءى للقارىء عبر هذه السطور .

البورجوازي المرتبط ، شأنه في ذلك شأن المجتمع البورجوازي نفسه ، بوجود الفعالية الاقتصادية هو على وجه الدقة أول فكر دنيوي بشكل جذري وغير تاريخي في آن واحد عرفه التاريخ ، أول فكر يتمثل نزوعه إلى إنكار كل مقدس ، سواء المقدس السماوي للأديان المتعالية أو المقدس المحايث للمستقبل التاريخي .

هذا فيما يبدو لنا هو السبب الأساسي الذي أبدع بفعله المجتمع البورجوازي أول شكل من الوعي غير الجمالي جذريا . إن الطابع الجوهري للفكر البورجوازي يتمثل في أن العقلانية ، تجهل في تعابيرها القصوى وجود الفن نفسه . فليس ثمة علم جمال ديكارتي أو سبينوزي وحتى في نظر بومجارتن Boumgarten ليس الفن إلا شكلاً أدنى من المعرفة .

فليس من قبيل الصدفة إذن إذا كنا لا نجد ، باستثناء بعض الأوضاع الخاصة ، مظاهر أدبية كبيرة للوعي البروجوازي الحق . فالفنان ، في المجتمع المرتبط بالسوق ، هو ، كما سبق أن قلنا ، كائن اشكالي وهذا يعني نقد المجتمع ومعارضته .

لقد كان للفكر البورجوازي المتشيىء على كل حالٍ قيَمَهُ الشيائية ، وهي قيم أصلية أحيانا كقيمة الفردانية ، أو قيم محض اتفاقية دعاها لوكاتش الوعي المزيف وفي أشكالها القصوى النية السيئة وأطلق عليها هيدغر الثرثرة . وكان على هذه الأنماط ، الأصيلة منها أو الاتفاقية المثيّمة في الوعي الجماعي ، أن تتمكن من توليد أدب مواز ، إلى جانب الشكل الروائي الأصيل ، يحكي هو الآخر قصة فردية وقادراً بالطبع على أن يتضمن بطلاً ايجابياً ، بما أن الموضوع هو موضوع قيم حولت إلى مفاهيم .

سيكون من المهم متابعة تعرجات هذه الأشكال الروائية الثانوية التي يمكننا أن نقيمها بالطبع على الوعي الجماعي . فربما توصلنا ـ إذ لم نقم بعدبدراستها ـ إلى سلسلة شديدة التنوع من أدنى الأشكال من نمط ديلليDellyإلى أرفع الأشكال التي ربما وجدت لدى كتاب مثل الكسندر دوماAlexandre Dumasوأوجين سوEugene Sueكذلك ربما أوجب وضع عدد من المبدعات الناجحة تجارياً والمرتبطة بأشكال الوعي الجماعي الجديدة على هذا المستوى بموازاة الرواية الجديدة .

ومهما يكن من أمر فان التخطيط البالغ الإيجاز الذي أتينا على وضعه يبدو لنا قادراً على تقديم اطار لدراسة سوسيولوجية للشكل الروائي . دراسة هي على قدر من الأهمية كبير لا سيما وأنها تؤلف خارج موضوعها الخاص ، اسهاماً لا يستهان به في دراسة البنى النفسية لبعض الجماعات وخاصة منها الفئات المتوسطة .

مدخل

إلى دراســـــة بنيويـــــة
لروايات أندريـــــه مـــالـــرو

لنقل دفعة واحدة ، كيما نعين حدود العمل الحالي ، إنه لا يزعم بأي حال من الأحوال كونه دراسة سوسيولوجية تامة لكتابات مالرو الأدبية .

مثل هذه الدراسة تفترض في الحقيقة ، من جهة القاء الضوء على عدد من البنى الدلالية قابلة لأن تبين الجزء الأعظم على الأقل لمضمون هذه الكتابات وطابعها الشكلي ، ومن جهة أخرى اظهار إما التجانس وإما امكان ايجاد علاقة دلالية بين بنى هذا العالم الأدبي وعدد من البنى الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية ، الخ .

لكن بحثنا ما يزال في مرحلته الأولى ، مرحلة التحليل الداخلي ، المعدة لرسم أول تخطيط للبنى الدلالية المحايثة للمبدع ، تخطيط سيتم على وجه شديد الاحتمال تعديله وتدقيقه بأبحاث لاحقة عن التجانس والعلاقات الدلالية مع البنى العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية للحقبة التي تم اعداد هذه البنى خلالها .

لقد بدا لنا أن نتائج هذه الدراسة ، كما هي مع ذلك في هذه المرحلة المؤقتة ورغم أنها فرضية ، هي على قدر من الأهمية يسمح لنا بنشرها .

* * *

لدى دراستنا لمبدع مالرو ، ثمة ظاهرة أولى تدهش أولاً : فبين كتاباته الأولى : « المملكة العجيبة »Royaume Farfelu و « أقمار من ورق »Lunes en Papiers و « فتنة الغرب »La Tantation De L'Occident التي تؤكد موت الآلهة وتفكك القيم العام ، وكتاباته اللاحقة : « الفاتحون » Les Conquerents و« الطريق الملكي »La Vois Royale و« الشرط الانساني »La Condition Humaine ليس هناك اختلاف في المضمون فحسب وانما اختلاف في الشكل أيضاً . وعلى الرغم من أننا في كلا الحالتين ازاء مبدعات تخييل ، فإن الكتابات الثانية وحدها تبدع عالماً قصدياً مؤلفاً من كائنات خيالية ولا شك لكنها فردية وحيّة ، وتملك ، بذلك على وجه التحديد ، طابعاً روائياً ، في حين أن الكتابات الأولى هي أما محاولات كـ « فتنة الغرب » وأما قصص خارقة ومجازية كـ « المملكة العجيبة » و« أقمار من ورق » (.وهذا على الرغم من التأكيد الذي وضعه مالرو في بداية« أقمار من ورق » ومفاده أنه « ليس ثمة أي رمز في هذا الكتاب ») .

فإذا تأكدنا بالاضافة إلى ذلك من أن جميع روايات مالرو اللاحقة ستبدع عوالم

تحكمها قيم وضعية وعامة-، وأن الكتابة الأولى التي تشير إلى أزمة جديدة «الصراع مع الملاك La Lutte Avec L'ange » ستكون في آن واحد الكتابة الأخيرة وأقل كتابات مالرو التخييلية روائية وأكثرها عقلانية ، لبدا لنا أن من الممكن أن نصوغ فرضية أولى : في هذا المبدع الذي تسيطر عليه أزمة القيم التي كانت تميز أوربا الغربية في الحقبة التي تم إعداده فيها ، يتطابق الابداع الروائي بالمعنى الدقيق للكلمة والفترة التي اعتقد الكاتب فيها أن بوسعه ، ازاء كل شيء ، أن يحافظ على وجود عدد من القيم العامة الأصلية .

إن عناوين المؤلفات ذاتها اجمالا ، « أقمار من ورق »و« المملكة العجيبة »من ناحية ، و« الفاتحون »و« الطريق الملكي »و« الشرط الانساني »و« زمن الاحتقار Le Temps Du Mepris»و« الأمل L'espoire » من ناحية أخرى ، تبين الاختلاف في المضمون الذي استدعى التحول الشكلي وجعل الفترة الروائية بالمعنى الدقيق للكلمة في مبدع الكاتب ممكنة .

ومع ذلك ، تقتصر الفترة الروائية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، إذا استخدمنا هذه المفردات في معانيها الدقيقة ، على ثلاثة مؤلفات : « الفاتحون »، « الطريق الملكي »، « الشرط الانساني »هي الروايات الوحيدة بالمعنى الحقيقي للكلمة في مبدع مالرو ، باعتبار أن « زمن الاحتقار » و « الأمل » قصتان موجهتان نحو الشكل الغنائي الملحمي ، وأشجار الجوز في ألتنبرغ سلسلة مبنية من قصص معدّة لطرح مشكلة مفهومية في المقام الأول ولذلك فإنه يجب أن نوضح أننا سنستخدم في هذه الدراسة عبارة « الفترة الروائية » بمعنى أقل دقة وأشد اتساعاً بحيث تشمل المؤلفات الستة ذات القصد الواقعي التي تصف ، في مبدع مالرو ، عالماً من الشخصيات الفردية والحيّة .

ومع أن المبدأ العيني لكل بحث سوسيولوجي وتكويني يقتضي أن نحلل ، حسب الامكان ، مضمون وبنية كتابات كل كاتب في تسلسلها التاريخي . فإن علينا ، قبل بدء دراسة الكتابات الروائية ، أن نتوقف ، ولو بشكل موجز ، عند الكتابات الثلاث السابقة التي سنتعرض لها ، بسبب نقص المعلومات الدقيقة عن تاريخ كتابتها ، وفق

النسق الذي يبدو أصلح للتحليل[1] .

تتألف « المملكة العجيبة »(وعنوانها الفرعي « قصة ») من جزأين ، كتب أحدهما ، حسب اشارة منشورات سكيرا ، في عام 1920 ، ونشر المجموع للمرة الأولى في عام 1927 .

ويتجلى لنا المضمون الجوهري لهذه الكتابة في الوعي بتفاهة القيم وموتها العام والتطلع الرومانتيكي الى قيمة* مجهولة وخفية في آن واحد . وتجسّد هذه القيمة في الجزء الأول أميرة الصين التي يحلم بها أمير البلاد ـ أميرة لم يرها أبداً تشبه ، كما تتشابه قطرتا ماء ، زهرة الرومانتيكيين الألمان الزرقاء .

ومع ذلك ، وعلى الرغم من أن هذا التطلع الى قيمة مجهولة لايمكن التوصل إليها هو الخلفية الشاملة للكتاب ، فإنه لم يكن موضوع حديث صريح إلا في مرتين خلال الصفحات العشرين التي تتضمنها الكتابة في منشورات سكيرا ، والحق أن هذين المقطعين يقعان في موضعين دلاليين بوجه خاص أحدهما في نهاية الجزء الأول[2] والآخر في نهاية الكتاب .

وبالمقابل ، تطور الصفحات التسع عشرة ثيمة الموت العام للقيم .

ويحددّ هذا الموت زمن الأول نفسه : فالموجودات كانت قديما حيّة ودلالية لكنها لم تعد كذلك أبداً . والسطور الأولى تشير إلى هذا . فالأبالسة والأماكن المقدسة ، البابوات والبابوات المزيفة ، الأباطرة والفاتحون كانوا موجودين لكنهم زالوا ، وتلّون

---

(1) وهو التسلسل الذي تبناه ، من ثم ، مالرو نفسه في طبعة « منشورات سكيرا Skira لمبدعاته .

(2) « وكيف أنساك ياأميرة الصين ؟ . . .

وقال ملتفتاً نحوي : حدثني عن أميرة الصين »

لم أكن قد رأيتها أبداً ؟

« وتأوّه الأمير : آه ، تعب ، تعب . . . ولا أنا أيضاً ، أيها الكائن المسكين . . . »

وبعد لحظة من الصمت :

« فليؤخذ إلى الجيش » .

ذكرى عظمتهم السالفة وحدها تفاهة حاضر دائم وخالد :

حذار أيتها الأبالسة ذات الشعر الأجعد : هناك صور شاحبة تتكوّن على البحر في صمت ، لم تعد هذه الساعة ساعتكم . انظروا ، انظروا : ففي مواجهة قبور الأماكن المقدسة يرفع الحرس ببطء الساعات التي تقيس الأبدية للسلاطين الموتى - البابوات والبابوات المزيفة المذهبة تتلاحق في مجارير روما الخالية وتضحك وراءهم بلا صوت شياطين ذات أذناب ناعمة هي الأباطرة القدماء - . . . ملك لم يعد يحب سوى الموسيقى والعذاب يضل في الليل ، آسفاً ، نافخاً في أبواق فضية عالية ، جاراً شعبه الذي يرقص . . وها هو ، على جبهة الهندين ، ينام فاتح مهجور تحت أشجار ذات أوراق كثيفة كالحيوانات ، في ثيابه العسكرية السوداء ، محاطاً بقَرَدَةٍ قلقة . . . (نحن الذين نبرز بعض المقاطع هنا ، كما هو الأمر غالباً في هذه الدراسة).

وحتى الذي ما يزال موجودا يجدد نفسه بوعي دماره القادم وبالهرب من الحياة . في المدينة التي يصلها المسافرون ، حرق تاجر كان يبيع طيور الفينيق واحداً منها أمام عيونهم .

ولد الطير ثانية من رماده على الفور ، لكنه انتهز فرحة التاجر الغافلة ليهرب ، طائراً ثقيلاً لا جمال له . وجوم . وارتفعت كل الوجوه ، كل منها يتابع الطائر بنظره ، ولم تكن تسمع في الصمت سوى أصوات كانت تصرخ من بعيد : « أيتها المدينة التي ولدت من البحر ، بعد أيام ستغزو أسماك الظلمات قصورك ذات الأشكال الحيوانية . . . » .

إن ضروب التنين الخالدة والتي هي من الجمال بحيث أن التأمل فيها « **يتغلب على أشد أنواع العذاب وأفتك الأحزان** » تستطيع أيضاً « **أن تستخدم بوصفها مقاييس ضغط** » ، رهبان يمزجون في قدور كبيرة الحجم آلهة صغيرة لا تحصى من النحاس الأصفر . ويجد القاص نفسه ، وهو حبيس زنزانة ، **قد استغرقه حزن عظيم ، . . . منهكاً . . . ، بلا فرح** . . يرى « **فنادق مهجورة** » ، الخ . . ويقاد إلى حضرة أمير البلاد الذي يستمع إلى تقارير المراسلين ، ويعلن له هؤلاء موتاً عاماً لا يريد مع ذلك قبوله باعتباره يحلم بأميرة الصين .

أيها الأمير ، لقد ذهبت إلى بابل الصحراء . . ليست المدينة سوى غبار . .
- حسناً ، سأذهب إلى أبعد منها ، أبعد منها بكثير .
هل تعرف الجحيم ، الجحيم بسمائه الحافلة بنجوم بنفسجية . . وفي أعماقه أغنياته الفخمة ؟ . . .
- ليس ثمة أغنيات أيها الأمير . . .

وقاد مراسل آخر ابنة الأمير إلى القيصر آكل الأسماك ، ونلتقي في قصته إحدى أهم صور النص ، صورة سنعثر عليها عدة مرات في كتابات مالرو الأولى وتبدو لنا ذات قيمة دلالية خاصة ؛ أما صور الآلهة التي كانت تحكم قديماً مختفية في المعابد أو الكهوف أو الأقبية والتي إذ تخرج عند وقوع حريق أو غزو تصير مجرد ألعاب آلية فقد ذهبت أو أنها على كل حال قد فقدت كل قدرة .

. . . كانت هناك غارات صامتة قيد الإعداد . . . وأمرت الأميرة ، المحاطة بقطط صغيرة بيضاء ، أن تحمل آلهة الشعوب المهزومة إلى كهف مليء بحشرات أم أربع وأربعين ، وربطتها واحداً إلى آخر . . وذات يوم ، التهب المعبد : فكانت الأوثان المسودة تخرج من اللهب ، وكان حرس القيصر يقاومون بفؤوس زرقاء أعاصير من الفرسان المتمردين الذين كانوا يرفعون جماجم مزيّنة لحيوانات هائلة . . .
- والآن ؟
- الآن تحكم القيصرة وحدها . وعند ذوبان الثلج ، نزلت الأوثان الأخيرة على امتداد النهر كما لو كانت قوارب ثقيلة . . (فهناك مقبرة كبيرة لها عند المصب . . .) .
وكانت القيصرة تشير من القصر إلى عوامتهم الميتة للآلهة ، سجينة دافعي الغرامة ، للآلهة المقيّدة ، المتعفّنة ، التي كانت قد ربطتها إلى قضبان النافذة بينما كان الرهبان المسيحيون يغنون .

ويقص الجزء الثاني من الكتاب حملة وهزيمة جيش لم يخض معركة أبداً ، لأنه لم يجد أمامه أية مقاومة وإنما مدينة مهجورة فقط ، قد تحولت إلى متاهة ، وسيطرت عليها العصافير والعظايات وأخيراً العقارب ؛ قصة جيش غاص - إلى الحد الذي صار معه ضحية العقارب (لأنه لم يعد يملك أية طاقة ليدافع عن نفسه) - في حمأة واقع بلا بنية

لأنه مفتقر إلى القيم .

: إنه استعادة للجزء الأول في شكل قصصي . . لنسجل فقط كظاهرة دلالية بوجه خاص عودة ظهور الآلهة الخارجة من الأقبية والتي ما إن واجهت ضوء النهار حتى فقدت كل سلطة[3] . لنشر أيضاً إلى الخاتمة التي يبدو فيها القاص وقد نجا من المذبحة ، عجوزاً شاباً يعيش حياة بلا أهمية ، ويحيا على ذكرى الهزيمة القديمة . هذه الخاتمة تنهي القصة بصورة رومانتيكية مماثلة لصورة أميرة الصين التي كانت قد أنهت الجزء الأول :

ربما اتخذت لي مكاناً على أحد القوارب التي تنشر أشرعتها باتجاه الجزر الغنية . فعمري يكاد يبلغ ستين عاماً . . .

من الطبيعي أن هذه الكتابة لشاب في العشرين أو في السابعة والعشرين من عمره ، يشعر منذ الآن بنفسه عجوزاً ، لم تعد القيم بالنسبة إليه سوى ذكرى ، لا تملك

---

(3) رجال خرجوا محمّلين بأشياء رائعة تتميز منها الحرير واللآلىء : تماثيل ، دمى كبيرة بلباس فاخر ، ألعاب قديمة . . . كان هؤلاء الجنود ينتمون إلى الفرق الأفغانية والسارتية ، إلى أشد أجزاء الجيش وحشية ، كانوا يتقدمون ببطء شديد ، مذهولين ، هادرين هدراً غامضاً في البداية ثم ما لبث أن ارتفع وصار صياحاً : « الآلهة ! الآلهة ! الآلهة ! » ـ أتعلم أنه منذ عدة قرون كان أسياد الأبواب يقتطعون من الروائع التي ترسلها لهم دون توقف الأمم الدنيا عشراً من الأشياء النادرة المخصصة للعرش . كان ثمة غبار كثيف ممتد في بعض قاعات الأقبية ، رماد أجمل الزهور وأندر الثمار في القرن الغابر . وكانت ، في الأعلى ، ألعابٌ لا تحصى ، متشابكة ، تتكوّم كما لو أنها منظورات في الأعماق ؛ لقد توارثت أمراء هذه الأسرة المالكة هذه الهواية . إلى ملك الملوك ، كان أسياد الأرض يقدمون ، وهم ينحنون احتراماً ، طيلة ثلاثة قرون ، هذا القربان السخيف المعقد . . . وللخروج من العراك ، كان كل جندي يرفع الشعار الذي يحمله ، وفوق الأشباح الملتصق بعضها إلى البعض الآخر ، كانت الآليات والحيوانات الميكانيكية والدمى تتقدم ببطء ، سوداء ، لا تحتفظ من ضياء الحريق الذي كان يتصاعد إلا ومضات حمراء معلقة إلى حليّها المزيفة .

قيمة أدبية كبيرة .

إن ناقداً لا يجد بين يديه سوى هذا النص وحده سيرى فيه ولا شك خيبة أمل سطحية وربما لفظية محضة لمراهق موهوب جداً وشديد الاهتمام بشخصه في آن واحد .

بيد أن تتمة المبدع تبين لنا مع ذلك أن المقصود شيء آخر مختلف كل الاختلاف : حساسية حادة إزاء أزمة العالم الغربي العقلية والأخلاقية كما كان يشعر بها واحد من أشد العقول قلقاً وقوة في تلك الحقبة . لذلك فمن أجل دراسة الأساس الذي قام عليه مبدعه القادم إنما كرسنا عدة صفحات لتحليل هذه الكتابة وسنتوقف بايجاز شديد عند مضمون الكتابتين اللاحقتين

إن الرؤية التي نلتقيها في « أقمار من ورق » - التي ظهرت للمرة الأولى في عام 1920 - هي ، في الواقع ، رؤية ترتبط بصلة قربى مع الرؤية السابقة .

فالكتاب يتعلق بشكل صريح بـ « المملكة العجيبة » ما دام يقال لنا إن هذه المملكة هي امبراطورية الموت[4] .

=كانت تلك الليلة دون أي شك إحدى ليالي العالم الكبرى ، إحدى الليالي التي تتنازل فيها الآلهة البلهاء عن الأرض إلى عبقريات الشعر الوحشية . طوال الليل ، أتسمع طوال الليل ، كان الجنود الشعث يدورون في رقصة ريفية طويلة ، صارخين من حول القصر المتأجج ونيران المخيم ، حاملين برفق هذه الألعاب الهشة كما لو كانوا يحملون أطفالاً ، مداعبين أثناء مرورهم الآليات التي كانت تتيه بلا اتجاه في الحدائق المخربة ، والذين كانت آلاتهم الموسيقية ومزاميرهم تسمع وحدها في الجو الملتهب حين تساقطت الصرخات . . . بعيداً عن النيران ، في ظلمات أشد عمقاً ، كان الجلادون والنبّالون الصينيون يحملون سراً لآلىء الأمراء الساقطين الحقيقية ، مبعثرة بين أيديهم ، كي يبيعوها لممالك الجنوب حيث الملوك مرسومين . . .

(4) « قالت الدعارة : والآن ، إلى امبراطورية الموت ! »

فاحتجت الكبرياء .

« سيدي ، سأكون ممتنة لك للغاية إذا لم تجعلنا عرضة للسخرية . كل امرىء يعرف أن « امبراطورية الموت » تسمى « المملكة العجيبة » .

ويتألف هو الآخر من جزأين : افتتاحية في خمس صفحات ، في طبعة سكيرا ، وقصة في اثنتين وعشرين صفحة ، تستعيد ، كما هو الأمر في « المملكة العجيبة » ، ثيمة مماثلة للجزء الأول .

وتأثير الأدب الطليعي فيه محسوس لا في الشكل فحسب وإنما في المضمون أيضاً ؛ إذ تقص الكتابة في الحقيقة نضال الكتّاب غير الامتثاليين ضد المملكة العجيبة ، امبراطورية الموت ، المجتمع البورجوازي في تلك الفترة(5) . على أن مالرو لم يكن يؤمن بهذا النضال بل كان يقص خيلاءه مرتين بطريقة رمزية وحتى مجازية .

يتكون العالم ، في الافتتاحية ، من بحيرة يديرها جنّي في صورة قط وينيرها القمر . وكانت أسنان القمر تنفصل كي ترفرف فوق الماء حيث تلتقي بالكرات التي سوف تدخل في صراع مع القصر المرسوم بانعكاس القمر ومع جنّي البحيرة نفسه . ويشير لنا سياق النص إلى أن هذه الكرات هي الكتّاب ، في حين أن أطفال القمر والقصر وجني البحيرة هم رموز المجتمع في مجموعه .

يظن أطفال القمر في البداية أن الكتّاب هم شخصيات غير امتثالية ، ربما كانت غامضة لكنها جادة وهامة . وما ان يتبدد هذا الوهم حتى ينفجر الصراع . وبالتقائهم الكرات ،

كان أطفال القمر ، في ريعان الشباب ، يظنون أنها تعمل في أعمال لا مرئية ومعقدة . ومع معرفة الحقيقة ، سيطر عليهم الغيظ : كانت أنوفهم التي تحولت إلى قضبان البليارد ، تقذف المناطيد على البحيرة . فكانت ، رغم بدانتها ، تقفز بخفة ، كما كانت أناقتها المتناسقة تستثير غيرة الأقمار التي كانت تتمنى موتها .

لكن هذه الأمنية لم تتحقق . ولما لم يكن بوسع الكرات أن تتكاسل ، فقد وجدت نفسها ، للأسف ، مرغمة على العمل ! . .

---

(5) نظراً للتاريخ (1920) فالمقصود على وجه الاحتمال دادا والسيرياليون الأوائل الذين ما زالوا مجتمعين حول تزارا TZARA

وإذ رأت على البحيرة القصر المرسوم بانعكاس القمر ، فقد قررت غزوه .

ولهذه الغاية ، تقدم أحد المناطيد وبدأ بقراءة مسرحية ذات فكرة كان قد كتبها عندما كان لا يزال في الكلية . غير أن القصر لم يجب بشيء احتقاراً . ازدراء لا مفر منه ! غير أن المنطاد استمر في القراءة . وعند كلمة « ستار » كان القصر هامداً تماماً .
فقفزت كل الكرات ، وظهرت منها واحدة ، زينة ، في إطار كل نافذة . ودخلت دون صعوبة .

ووجدت في القصر المهزوم

قراقوزات ودركاً ونواطير وعرائس وشياطين وريفيين بشمسيات حمراء وبوابين وضروباً من العرائس والدمى المتحركة من كل الأنواع .

فربطتها وشدّتها إلى النوافذ لتقذف عليها أطفالها وفجلاً أسود مليئاً بالنمش عبارة عن الفلاسفة . وسقطت القراقوزات محدثة صوتاً .

لكن جني البحيرة انتقل ، أمام هذه الهزيمة ، إلى الهجوم . وجاء ببرميل ملأ الكرات رعباً ، فقد خشيت حدوث انفجار ، وجرؤ أشجعها مع ذلك على الاقتراب ، بيد أن في البرميل محتوى أشد خطورة بكثير : الشمبانيا المعتقة . ثملت الكرات وتمكن جني البحيرة من تقييدها ثم صرخ منتصراً :

انظروا إلى الكرات الجميلة السجينة ، لن أبيعها ، وإنما سأهديها ، ألا يرغب أحد بواحدة منها ؟ . . . لما كانت الكرات القاسية غير مرغوبة من أحد ، فإننا ، نحن جني البحيرة ، نحكم عليها بالموت . . وسوف تشنق .

ويحاول أن يقيد الكرات بأنبوب للنفخ كي يشنقها ويجعلها تخرج ألسنتها ، لكنها مع ذلك تتثاوم .

فقد استمرت ألسنتها داخلاً بهدف أن تلعب لعبة التخبئة ! إنها تركب رأسها !

ـ إنها تركب رأسها . لقد ضيّعت حياتي . إيه أيها الهوى ، سوف تفقد قطك الصغير الفاخر ! . .

وجنّي البحيرة

يشنق نفسه بطرف المسبحة ، مصالباً أطرافه ، على النحو المناسب .

آنئذ ، إذ ازداد وزنه ، امتدت المسبحة ، وأخرجت كل حبة منها لسانها . وخرج من الحلية التي كانت قطاً ذا أطراف متصالبة ، لساناً متصراً بدا وكأنه على وشك ضرب الآخرين ، لكنه سقط من جديد ، رخواً ، كما لو أن ضربة دبوس قضت عليه . .

هذا الموجز غني عن التعليق . فنحن إزاء نقد لاذع للكتّاب والمفكرين غير الامتثاليين الذين انطلقوا في حرب ضد مجتمع الدمى التي تحتل القصر ، بعد أن أفسدت ببرميل الشمبانيا وغرقت في النهاية في موت عام كان يغزو العالم .

ويقص الجزء الثاني ، وهو موزع بين ثلاثة فصول : المعارك ، الرحلات ، الانتصار ، نضال هؤلاء المثقفين غير الامتثاليين أنفسهم (الذين يتخذون هنا شكل الخطايا الرئيسية السبع ماشية على أيديها[6] . خمس منها ولدن مباشرة من ثمرة هي نفسها منحدرة من تحول إحدى الكرات . والاثنتان تولدتا من استبدال شخصيتين تُوفّيتا بعالم وبموسيقي) ضد الموت و « مملكته العجيبة » .

من الطبيعي أنه لا طائل من وراء الالحاح على مختلف الفصول ، الرمّزية في معظمها ، التي تعيّن هذه الرحلة وهذه المعركة ؛ لنذكر فقط أنه من أجل قتال الخطايا السبع ، يرسل الموت سلاحين خطيرين إلى أقصى حد ، الأفاعي التليفونية التي تأخذ في الغناء : « تعالي يادجاجتي » وأنابيب جيسلر التي تقاتلها الخطايا الرئيسية بمساعدة فونوغراف وقرص كهربائي . أي أن أقوى سلاحين لدى امبراطورية الموت ضد الكتّاب والمفكرين هما ثقافة وسائط الاتصال الجماهيري المزيفة والتقنية الصناعية ؛ لكن الكتّاب يستخدمون من أجل التغلب عليهما أسلحة قريبة منهما بصورة جوهرية ، الأمر الذي يجعل نضالهم غامضاً وموضع شك . إن نهاية الكتابة توضح موقف مالرو . لقد تجدد الموت في الحقيقة أو أنه ، بتعبير أدق ، قد تصنّع . إنه يملك فقرات من الألمنيوم ومفاصل من الصُفْر . وقد وَصَفَت له الكبرياء التي لبست قناع طبيب حماماً من حمض

---

(6) لم تكن الخطايا تحب أبداً الأفعال التي يمكن أن يقوم بها أي إنسان ، ولهذا فإنها ترفض استخدام أقدامها وتجد من الأفضل لها أن تتقدم ماشية على أيديها

الآزوت سيتآكل فيه وسيتحطم . إلا أنه ما إن يبدو انتصار الخطايا في النهاية مضموناً حتى ينهي مالرو نصّه على النحو التالي :

كان الموت قد مات . وكانت الخطايا جالسة على شرفات أعلى برج من أبراج القصر تنظر إلى السماء يداعب المدينة الهادئة . ولم يكن قد ظهر بعد أي تغيير .

قالت الكبرياء : ـ والآن إلى العمل !

ورددت الخطايا : ـ إلى العمل !

وأضافت هيفيلي : ـ بم نبدأ ؟

وساد آنئذ صمت طويل أنهاه الموسيقي بقوله بعد تردد :

ـ معذرة ياأصدقائي الأعزاء . . عندما كنت إنساناً ،كنت عرضة لفقر الدم العقلي . . فلا تدهشون إذن لسؤالي : لم قتلنا الموت ؟

كانت الخطايا قد علقت إلى زنانيرها قطع هيكله العظمي كما لو كانت تعلق علامات للتذكير كانت تمسّها وتردد . . .

ـ نعم ، لم قتلنا الموت ؟

ثم تبادلن النظرات . كانت وجوههن كئيبة . آنذاك تركن رؤوسهن تسقط في أيديهن وبكين . لم قتلن الموت ؟ كان الجميع قد نسيه .

تختلف النهاية على هذا النحو عن الجزء الأول وتشبهه في آن واحد . كان العالم ، في المرة الأولى ، قد انتصر على الكتّاب ، أما في المرة الثانية فإن الكتّاب هم المنتصرون ؛ بيد أن النصر في كلتا الحالتين خال من المعنى لأن المنتصرين والمنهزمين يستغرقون في موت عام .

ستستعاد نفس الأفكار على صعيد مفهومي في هذا العمل المؤلف من تبادل رسائل بين مثقف شرقي مسافر في أوربا ومثقف غربي يعيش في الصين ، ونعني به « فتنة الغرب » .

يوحي العنوان بالفتنة التي يمثلها في نظر الغرب باقي العالم ، وفي المقام الأول ، الشرق ، وذلك منذ أن فقدت قِيَمُهُ حيويتها وباتت مصابة بمرض مميت . غير أنه وإن كان عنوان الكتاب والجزء الأعظم منه يتعلقان بصورة صريحة بأزمة الثقافة الغربية ،

فإن الرسائل الأخيرة تشير إلى ان الثقافة الصينية لا تقل معاناة لأزمة متممة مع نتائج مماثلة . وكما أن الغرب ينكفىء على الأعراف التي يفهمها دون أن يحبها كذلك فإن الشباب الصيني يستشعر نفسه مفتوناً بالثقافة الغربية التي يكرهها . ومرد هذا الموقف في هذه الحالة وفي تلك سقوط القيم الخصوصية في كل واحدة من هاتين الحضارتين (النزعة الفردانية في الغرب وحلولية الحساسية في الشرق) والعقبات التي كانت تعارض بها حيوية هذه القيم قديماً نداءات وسحر الثقافات الأجنبية .

ولكي لا نتجاوز الحدود المرسومة لهذه الدراسة ، سنكتفي بذكر مقطعين يبدوان لنا دلاليين بوجه خاص .

في المقام الأول : عودة ظهور صورة الحريق الكبير الذي حطم كل القيم للاشارة إلى أزمة الثقافة الصينية :

. . . تاريخ عيدنا الوطني ، أود له ألا يكون أبداً عيد ميلاد ثورتنا ، ثورة أطفال مرضى ، وأنما عيد ميلاد هذا المساء الذي يهرب فيه جنود الجيوش الحليفة الأذكياء من قصر الصيف ، حاملين بعناية الألعاب الميكانيكية الثمينة التي قدمتها عشرة قرون قرباناً للامبراطور ، ساحقين اللآلىء ، ماسحين أحذيتهم بالملابس الرسمية للملوك دافعي الجزية . .

لا وجود في هذا النص لكلمة الآلهة ـ وهو نص مماثل من ثم تماماً للمقطعين اللذين سبق الاستشهاد بهما من« المملكة العجيبة »وللمقطع الذي سنلتقيه فيما بعد في رواية« الفاتحون » ـ لسبب بسيط هو أن مالرو قد أتى بلسان المفكر الصيني وانغ لوه على تحديد الثقافة الصينية القديمة بوصفها ثقافة بلا آلهة قائلا عن الأزمة الحالية :

. . . إنه هدم وسحق لأعظم نظام من النظم الانسانية ، نظام توصل إلى أن يعتمد على آلهة أو على بشر . السحق ! . . .

في المقام الثاني : وصف أزمة الثقافة الغربية . لقد نتجت ، بعد اختفاء القيم المتعالية للقرون الوسطى ، ـ ونفاذ مالرو هنا مدهش ـ عن أزمة القيم الفردانية التي كانت قد حلّت في الثقافة الكلاسيكية محل الألوهية وعن استحالة إبداع بنى وأشكال جديدة لا تعتمد أبداً لا على عبر الفردي ولا على الفرد :

. . . كان الواقع المطلق في نظركم هو الاله ، ثم الإنسان ؛ لكن الإنسان مات بعد الإله ، وأنتم تبحثون بقلق عمّن تستطيعون أن تعهدوا إليه بميراثه الغريب . إن محاولاتكم الصغيرة لوضع بنية من أجل نزعات عدمية معتدلة لم تعد تبدو لي ممدّة لوجود مديد . .

لكن الأمر الذي يكتسب أهمية خاصة في ضوء الكتابات الأخيرة عن الفن لمالرو ، وهو أمر يهمنا هنا لكي نبين إلى أي حد تستطيع نفس الظواهر أن تمتلك دلالات وقيماً متعارضة حين تدمج في بنى عقلية مختلفة ، هو أن مالرو يشير إلى ظهور المتحف الخيالي على أنه عَرَضٌ من أعراض انحطاط الثقافة الغربية ، وهو ظهور سيبدو له بعد عدة عشرات من السنين أصلب أساس لهذه الثقافة بل وللشرط الإنساني :

. . . لقد سئم الأوربيون أنفسهم ، سئموا فردانيتهم التي تنهار ، سئموا تمجيدهم . ليست الفكرة ما يدعمهم بقدر ما هي بنية دقيقة من النفي . ولما كانوا قادرين على العمل حتى التضحية ، لكنهم يفعمون اشمئزازاً أمام إرادة الفعل التي تمسك اليوم بتلابيب جنسهم ، فإنهم يودون البحث فيما وراء أفعال البشر عن سبب أعمق للوجود . إن دفاعاتهم تختفي واحداً واحداً . إنهم لا يريدون أن يعارضوا ما يقدم لحساسيتهم ، ولم يعودوا قادرين على ألا يفهموا . إن النزعة التي تدفعهم إلى الفرار من أنفسهم لا تهيمن عليهم تماماً إلا عند التأمل في مبدعات الفن . فالفن آنئذ ذريعة ، بل وأشد الذرائع دقة : إن أشد الفتن مهارة هي الفتنة التي نعرف-أنها مخصصة لأفضل الناس . وليس هناك اليوم في أوربا أي عالم خيالي لا يجهد للحصول عليه الفنانون القلقون . إن عقلنا يتفتت بالتدريج ، كقصر مهجور تلعب فيه رياح الشتاء ولا تكف شقوقه التزيينية عن الاتساع (. . .) هذه المبدعات والمتعة التي تقدمها يمكن « تعلمها » كما لو كانت لغة أجنبية ؛ وانه ليسعنا أن نخمن قوة مقلقة مختفية في تتابعها تهيمن على العقل .

إن في البحث عن التجديد الدائم لبعض جوانب العالم بالنظر إليها بعيون متجددة براعة شديدة تؤثر على الإنسان كما يؤثر عليه المخدر . فالأحلام التي امتلكتنا تستدعي أحلاماً أخرى بالطريقة التي تمارس بها النباتات أو اللوحات أو الكتب قوتها

السحرية . إن المتعة الخاصة التي نستشعرها لدى اكتشافنا فنوناً مجهولة تنتهي مع اكتشافها ولا تتحول إلى حب . أن تأتي أشكال أخرى تمسّنا ولا نحبها ، ملوك مرضى يحمل لها كل نهار أجمل عطايا المملكة ، وكل مساء يأتي إليها بنهم مخلص ويائس . . .

(. . .) . . . هو ذا العالم الذي يجتاح أوربا ، العالم بكل حاضره وبكل ماضيه ، وقرابينه المكدسة من الأشكال الحية أو الميتة وتأملاته .

. . . هذا المشهد العظيم الذي يبدأ ياصديقي العزيز ، إنما هو فتنة من فتن الغرب .

إن الأزمة العميقة للحضارة الغربية ، أزمة القيم الفردانية والآمال التي تدعمها ، تتجلى ، فيما تتجلى ، في أزمة الفعل وكذلك في أزمة الحب ، كما رأينا ، أزمة عامة للقيم لم يبق منها سوى موقف واحد : المعرفة :

إن الواقع الذي ينحطّ يتحالف والأساطير ، ويفضّل تلك التي ولدت من العقل . فما الذي تستدعيه رؤية القوى التي لا تدرك ، والتي تقيم ببطء تمثال القدرية القديم ، في حضارتنا التي يفيد قانونها العظيم وربما المميت أن كل فتنة تنحلّ فيها إلى معرفة ؟ . . . إن في قلب العالم الغربي صراعاً بلا أمل هو ، في أي صورة نكتشفه فيها ، صراع الإنسان وما أبدعه .

وعلى هذا ينتهي الكتاب برفض المنوّم الذي تمثله المسيحية :

. . . إيمان أرفع : هو الإيمان الذي تقترحه كل صلبان القرى ، وهذه الصلبان نفسها التي تسود أمواتنا .

إني لن أقبله أبداً ، ولن أنحني لأطلب إليه التسكين الذي يدعوني إليه ضعفي . . .

وبوعي واضح ويائس كان ، في ذلك الوقت ، يؤلف كلمة مالرو الأخيرة :

وضوح متعطش ، ما زلت أحترق أمامك أيتها الشعلة الفريدة المستقيمة في هذه الليلة الثقيلة التي يصرخ فيها الهواء الأصفر ، كما يردد في كل هذه الليالي الغربية هواء البحر من حولي صراخ البحر العقيم . . .

هناك قفزة نوعية بين المملكة العجيبة ، وأقمار من ورق ، وفتنة الغرب من ناحية

وبين **الفاتحون** من ناحية أخرى : تحوّل شابٌ يكتب بطريقة رائعة لكن رؤيته ليست أصيلة ولا عميقة إلى واحد من أكبر كتّاب النصف الأول من القرن العشرين في أوربا الغربية . لا شك أن هذا التحوّل ينطوي على تقدّم في تقنية الكتابة وفي السيطرة على الأسلوب ؛ بيد أنه إذا لم يكن مديناً إلا لهذا التقدم فقد كان عليه أن يظهر بشكل متدرج ومتقدم ، وهو شكل غير قادر في أي حال من الأحوال على بيان تحوّل يقدم نفسه على العكس في شكل مفاجىء ونوعي .

دليلان آخران يؤيدان هذا الاتجاه : هناك من ناحية تجربة قديمة لعلماء اجتماع الثقافة ، تؤكدها على الدوام تقريباً البحوث العينية ، تعلّمنا أن التغييرات النوعية داخل مبدع أو أسلوب أو نوع أدبي أو فني تُوَلَّدُ دوماً ، حتى حين تستدعي تغييرات تقنية مهمة ، من مضمون جديد ينتهي إلى إبداع وسائل تعبيره الخاصة به ؛ وهناك من ناحية أخرى التطور اللاحق لمالرو نفسه الذي كفَّ مع ذلك اعتباراً من عام 1939 ، وهي الفترة التي كان فيها على وجه اليقين سيّد كتابته وأسلوبه إلى أقصى حد ، عن كتابة مبدعات أدبية كي يعود ، على مستوى أرفع بكثير ولا شك ، إلى الأبحاث والمؤلفات المفهومية .

هل نفرط في الجسارة إذا ما ذكّرنا هنا بفرضيتنا الأولية والتي تفيد بأن مبدع الكاتب **الأدبي المحض** ، وإمكانه إبداع عوالم خيالية عينية ذات هدف واقعي كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بإيمان بقيم إنسانية مقبولة عموماً من قبل كل الناس ، في حين تتطابق الكتابات المفهومية ،على العكس ، وغياب مثل هذا الايمان ، وأن هذا الغياب يتخذ شكل زوال الوهم الأصلي أو شكل نظرية النخب المبدعة المعلن عنها في **أشجار الجوز في ألتنبرغ**والمطوّرة اعتباراً من **المتحف الخيالي** .

إن الروائي مالرو ، بين روايتي **الفاتحون** و **الشرط الإنساني** ، رجل يؤمن بقيم عامّة رغم أنها إشكالية . والكاتب مالرو مؤلّف **زمن الاحتقار** و **الأمل** ، رجل يؤمن بقيم إنسانية عامّة و شفّافة رغم أنها مهددة إلى حد كبير . ومؤلف **أشجار الجوز في ألتنبرغ** ، وهو كتاب يقع بين الإبداع الأدبي والتفكير المفهومي ، رجل يقص زوال وهمه وما يزال يبحث عن أساسٍ لايمانه بالإنسان .

ثم سيكون هناك الباحث ومؤرخ الفن اللذين لا يعنياننا في هذه الدراسة لأن ما نريد أن نهتم به هنا إنما هو الكاتب مالرو ورؤيته ، أو بتعبير أدق رؤاه وتعابيرها الأدبية .

لا ندري بأي نسق تمت كتابة **الفاتحون** و **الطريق الملكي** . إن هذه المسألة ، رغم أهميتها ، ليست حاسمة لأن للكتابين بنية متماثلة ويكمل أحدهما الآخر . ثم إنهما يصنفان مالرو ، دفعة واحدة ، بين كبار كتاب القرن العشرين لأنهما يقدمان حلاً جديداً وأصيلاً للمشكلة الأهم التي كانت تطرح نفسها في أشكال مختلفة ومتكاملة ، سواء في الفلسفة أو في الأدب الغربي في تلك الفترة : مشكلة اعطاء دلالة للحياة داخل أزمة القيم العامة .

لنحاول على صعيد شديد النسبية لبحث ما يزال في بداياته أن نضع الخطوط الأولية للوضع الفلسفي والأدبي في آن واحد .

ميّزنا هذه المرحلة في دراساتنا حول سوسيولوجيا الرواية بوصفها مرحلة انتقال بين شكلين روائيين كانا في علاقة واضحة مع مجموع البنية الاجتماعية والاقتصادية ، الشكل الأول هو شكل الرواية ذات البطل الإشكالي الذي يطابق الاقتصاد الليبرالي ويرتبط بقيمة ـــ معترف عموماً بها وقائمة في الواقع ـ كلّ حياة فردية بوصفها كذلك ، والشكل الآخر هو شكل الرواية ذات الطابع غير البيوغرافي المطابق للمجتمعات التي تم فيها تجاوز السوق الليبرالية ومعها النزعة الفردانية .

لكن إذا كانت الرواية ذات البطل الإشكالي والرواية غير البيوغرافية تكونان بنى متحدة وثابتة نسبياً ، فإن بين هذا وتلك تقع مرحلة انتقال أكثر تنوعاً وأشد ثراء بأنماط الإبداع الروائي نتجت عن أن اختفاء الأساس الاقتصادي والاجتماعي للنزعة الفردانية لم يعد يسمح أبداً للكتّاب بالاكتفاء بشخصية إشكالية بوصفها كذلك دون ربطها بواقع خارجي عنها من ناحية ، وعن أن التطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي لم يكن متقدماً بما فيه الكفاية ليحقق شروط تبلّر نهائي لرواية بلا بطل وبلا شخصية ، من ناحية أخرى .

ولا نتخيلن بالطبع أن هذه المراحل الثلاث محددة في الزمن بصورة واضحة . فالحياة الاجتماعية واقع معقّد كما أن مظاهرها المختلفة متراكبة ؛ فهناك عدد من الكتاب كانو يعدون روايات بلا شخصية ، وآخرون كانوا ما يزالون يكتبون رواية ذات بطل إشكالي ، في حين يقع عدد منهم على مستوى ما أطلقنا عليه مرحلة الانتقال ، ذلك لأن التمييز بين ثلاث مراحل متعاقبة ليس في المقام الأول إلا تبسيطاً يهدف إلى توجيه البحث(7) .

ومهما يكن من أمر فإن روايات مالرو الأولى تقع على الخط الشامل لرواية مرحلة الانتقال التي تتمثل إشكاليتها في إشكالية الفاعل ومعنى الفعل ، وبقدر الإمكان ، الفعل الفردي في عالم لم يعد فيه الفرد يمثل قيمة لمجرد كونه فرداً . وتكمن أهمية الفاتحون و الطرق الملكي في أن مالرو يقدم على كل حال ، بعد أن أدرج على صعيد متقدم جداً وعي مشكلة أزمة القيم التي سبق التعبير عنها في كتاباته الثلاث الأولى ، حلاً على مستوى السيرة الفردية في حين أن عدداً من الكتّاب الآخرين (بما فيهم هو نفسه بدءاً من الشرط الإنساني) يتجهون نحو إحلال الشخصية الجماعية محل البطل الفردي .

وتقع روايتا « الفاتحون » و « الطريق الملكي » إجمالاً بين آخر المحاولات الكبرى للروايات ذات البطل الإشكالي ، وهذا مع الوعي الكامل بأن حياة أبطال من هذا النمط لم تعد تكفي نفسها بنفسها وأنه لا بدّ لجعلها دلالية من تجاوزها نحو ظرف اجتماعي وتاريخي ما . لنقل دفعة واحدة ، بل وقبل أن نقترب من الوصف البنيوي للكتابين ، إن على أبطالها أن يكونوا بالضرورة رجال عمل .

كانت شخصيات مثل دون كيشوت وجوليان سوريل وأيّما بوفاري مهمة في الحقيقة بسبب سيكولوجيتها الخاصة بها ؛ كما أن غارين وبيركين لا يمكن أن ينفصلا عن عملهما . وهذا العمل ليس مجرد تفصيل طارىء أو تعبيراً عن ميل سيكولوجي لمالرو وإنما هو ضرورة بنيوية لشخصيتهما .

---

(7) تبسيط يملك مع ذلك أساسه في الواقع . فمن الصعوبة في الحقيقة أن نرى كاتباً في أوربا الغربية يبدع مبدعاً يملك مستوى وبنية روايات مالرو ، بعد الحرب العالمية الثانية (رغم أن ذلك نفسه ليس بعيداً على التصور) .

فلولا جهدهما لإنجاز بعض الغايات في العالم الخارجي ، ولولا جدية هذا الجهد (والتعبير عن هذه الجدية هو أن هذا الجهد يمضي بشكل طبيعي وصولاً إلى إمكانية الانتحار وخطر الموت) لخلت شخصيتاهما كلياً من أية أهمية . لقد أخذ على أبطال مالرو غالباً وخاصة على غارين وبيركين ، كونهما شخصيات مغامرة . ولقد حاول مالرو نفسه أن يميز شخصياته من المغامرين بمقابلته مثلاً بين بيركين ميرينا أو كلود وأبيه .

لا تهمنا المفردات بالطبع كما أنه لا يهمنا أن نعرف من يطلق عليه لقب « المغامر » ، لكن التمييز الذي يقيمه مالرو يبدو لنا ذا أهمية كبيرة من أجل فهم مبدعاته . إن ميرينا وجدّ كلود يهتمان مباشرة بنفسيهما ، بأسلوب عملهما وحياتيهما . بينما يهتم غارين وبيركين ، بل وحتى كلود ، حصراً بالغايات التي يتابعونها ، وعملهم جاد لأنه موجّه في المقام الأول نحو النصر وينتج أسلوب حياتهم على وجه الدقة عن أنهم لم يكونوا يفكرون بهذا الأسلوب لحظة العمل .

وقبل التقدم في التحليل يجب أن نتوقف قليلاً عند الوضع الثقافي الذي ولد فيه جواب مالرو وعند الطريقة التي كانت تطرح بها خلال هذه المرحلة الحرجة من الضمير الغربي مشكلة القيم على مستوى الفكر المفهومي عامة والفلسفي بشكل خاص .

كانت أزمة النزعة الفردانية قد نقلت في الحقيقة ، بواسطة أخرى ، مشكلتي العمل والموت نفسيهما إلى مركز الإشكالية الفلسفية[8] .

كان الموت في الفكر المسيحي في القرون الوسطى في نظر الفرد مشكلة هامة بوجه خاص ، لأنه كان يطبع مسار حياته واللحظة التي سيتقرر فيها مرة وإلى الأبد طابع وجوده الأبدي ومصيره الأبدي : إما الهلاك وإما النجاة . لكنه لم يكن على كل حال المشكلة الجوهرية بما أنه كان خاضعاً لمشكلة الخلاص .

ومع ذلك فإن الفرد فيما بعد وقد أصبح بوصفه فرداً قيمة عامة لن يلتقي أبداً أو سيقل التقاؤه بالتدريج بمشكلة اللحظة التي لن يعود موجوداً فيها ؛ في حين تبقى القيم

(8) من الممكن من ثم أن يكون مالرو قد التقى هذه المشكلات بين مشكلات أخرى عبر الفلسفات الوجودية والماركسية التي كانت في طريقها إلى دخول فرنسا ؛ ودراسة هذا الدخول يجب أن تؤلف موضوع أبحاثنا القادمة .

الفردانية للعقل والتجربة خالدة بمقدار ما سيكون هناك دوماً أفراد يتابعونها فعلاً يملكون بالقوة إمكانية متابعتها . وما دام الفرد موجوداً فإنه يؤلف قيمة بوصفه فرد لكنه ما إن يموت حتى يكف عن الوجود سواء بوصفه قيمة أو بوصفه مشكلة ؛ لهذا ا الفلسفات الفردانية ، وقد قلنا ذلك ، هي في ميولها بالقوة لا أخلاقية ولا جمالية[9] دينية .

إن أزمة القيم الفردانية في القرن العشرين ، التي ، كما سبق وقلنا ، قد ولد من إلغاء السوق الليبرالية ونتج عنها في الأدب انحدار الرواية التقليدية ذات البـ الإشكالي ، لم تحيِّن من جديد ، على صعيد الفكر المفهومي ، مشكلة الموت فحسب بل إنها وضعتها في مركز الإشكالية الفلسفية أيضاً .

وإذا كان لم يعد بوسع سلوك الفرد في الحقيقة أن يتأسس لا على القيم عبر الفر (باعتبار أن النزعة الفردانية قد ألغتها جميعا) ولا على قيم الفرد الأكيدة (وهي ا موضع تساؤل) فإن على الفكر بالضرورة أن يتركز على مصاعب هذا التأسيس ، و حدود الكائن الإنساني بوصفه فرداً وعلى أهم هذه الحدود ، أي على اختفائه المحتو أي الموت .

كان الوضع الباسكالي يجد نفسه محيّنا من جديد وليس من قبيل الصدفة وجه التأكيد أن وجد نفسه نحو عام 1910 معبّراً عنه ثانية للمرة الأولى في كتابة فلس عظيمة هي « ميتافيزيقا المأساة » لجورج لوكاتش . إن المشكلة التي كانت تطوح نفـ بطريقة تزداد حدة ووعياً على فلاسفة تلك الفترة هي في الحقيقة مشكلة غياب أسـ القيم وإمكانيات تجاوز هذا الغياب ؛ ضمن هذا المنظور كان السلوك الفردي يتجلى مظهرين متكاملين : مردوداً إلى الفرد بوصفه محدوداً بشكل جوهري بالموت ومصط بهذا الأخير في جهده للعثور على دلالة (بما أن كل دلالة فردية تتقلص بالضرورة العدم بموت الفرد الذي يؤسسها) ، ومردوداً إلى المجتمع وإلى جماعة الناس بوصـ غياباً لكل شكل من أشكال الواقع عبر الفردي وبالتالي بوصفه صعوبة العثور في العـ

(9) إلا إذا كان الموضوع موضوع علم جمال متعي يقلّص الفن إلى اللذة المسرة الفرديتين باستبعاده كل علاقة مع المتعالي .

الخارجي على دلالة كاملة ومقبولة . وبإيجاز ، كان السلوك الفردي ، وقد خلا من الأساسين الممكنين ، الفرد وضروب الواقع عبر الفردي ، يجد نفسه موضع سؤال وكانت هذه الأزمة تكتسب بالنسبة للفكر الفلسفي شكل مشكلة الموت والعمل المزدوجة .

والواقع أن روايتي مالرو تؤلفان جواباً متماسكاً ومبتكراً بصورة قوية على هذه الإشكالية .

كان لوكاتش في الواقع قد قدم ، في الوقت الذي ظهرت فيه رواية « الفاتحون » ، جوابين متعارضين عن هذه المسائل . ففي عام 1908 كان قد أكد في ميتافيزيقا المأساةأن الواقع المطلق للموت بوصفه حداً وغياب كل واقع فردي كانا يجعلان كل حياة أصيلة وكل عمل مقبول مستحيلين في العالم ، بما أنه لم يعد بوسع الأصالة أن تقع بالنسبة له إلا في وعي واضح بهذا الحد وفي عظمة رفض مقصود وجذريّ .

وفي عام 1923 ، كان قد أكّد بعد أن أصبح ماركسياً ، واقع فاعل عبر فردي للتاريخ : البروليتاريا الثورية ، وانطلاقاً منها ، إمكانية حياة وعمل دلالين ، وطابع الموت ، وهو طابع ثانوي في التحليل الأخير ، الذي لم يعد سوى واقعة فردية عاجزة عن تلطيخ الفاعل الحقيقي للفكر والعمل .

ومهما كان اختلاف هذين الموقفين فمن المؤكد أن القارىء قد لاحظ أنهما يملكان عنصراً مشتركاً : النفي المتبادل للفعل الدلالي والموت بوصفه واقعاً إنسانياً أصولياً ؛ ففي عام 1908 كان واقع الموت الجوهري يلغي في نظر لوكاتش كل إمكانية عمل دلالي ، وفي عام 1923 كانت إمكانية العمل تقصي بشكل معاكس مشكلة الموت إلى المستوى الثاني .

حول هذه النقطة ، ورغم أنه يعمل مع العناصر نفسها ، يختلف فكر هيدغر في كتابه الوجود والزمان اختلافاً جوهرياً . إنه في التحليل الأخير تركيب محافظ لموقفي لوكاتش ، تركيب يؤدي إلى تأكيد إمكانية التعايش بين الأصالة والوعي الحاد بواقع الموت وكيفية ما من العمل الدلالي ضمن الحياة 'الاجتماعية .

وشأن لوكاتش في عام 1908 يعتقد هيدغر في عام 1927 أن الإمكانية الوحيدة لوجود أصيل هي إمكانية الحياة من أجل وباتجاه الموت . ومع ذلك فإن هيدغر يعتقد شأن لوكاتش في عام 1923 أن هذا الوجود الفردي الأصيل يمكن أن يتحقق في العمل التاريخي لا بفضل واقع فاعل جماعي عبر فردي وإنما بتكرار (أصيل وغير ميكانيكي) موقف وسلوك الوجوه البارزة في الماضي الوطني .

إن مشكلة أساس بقاء القيم بعد موت الفرد في فلسفة هيدغر مشكلة فلسفية صعبة . وربما اقتضت فكرة جماعة أصيلة ، لا جماعة الناس بوصفهم كذلك وإنما جماعة من الأفراد يؤلفون نخبة مبدعة . وستكون إذا كان هذا التأويل مقبولاً فكرة تقترب من الفكرة التي سيطوّرها مالرو في كتاباته عن الفن . غير أن هذه المشكلة لا تهمنا الآن . يكفي أن نقول أنه في نظر كل كاتب أو مفكر كان ما يزال يبحث عن رؤية فردية ذات هدف عام ، كان موقف لوكاتش في عام 1908 يقدم صعوبة إنكار كل إمكانية حياة أصيلة في العالم ، وموقفه في عام 1923 يقدم صعوبة إنكار الطابع الأولوي للفرد ، وموقف هيدغر في الوجود والزمان يقدم صعوبة التوفيق بين الأهمية الجوهرية للموت بالنسبة لكل وعي فردي أصيل وبقاء قيمة المشروعات والأعمال الفردية فيما وراء اختفاء الفرد .

لا نعرف شيئاً في الحالة الراهنة لبحثنا عن التكوين البيوغرافي والتاريخي لأفكار مالرو ؛ بيد أن الرؤية التي تنوجد في أساس رواية « الفاتحون » و « الطريق الملكي » والتي سمحت لمالرو بإبداع شكل خاص من الرواية ذات البطل الإشكالي ، تقع ، كما هو واضح تماماً ، في الظرف العقلي الذي أتينا على وصفه . ذلك لأن الموت والعمل الدلالي في هاتين الروايتين يستبعد الواحد منهما الآخر بوصفهما حضوراً ، لكنهما يستطيعان أن يؤلفا على كل حال بنية بمقدار مايتعاقبان في الزمان .

وما دام الفرد يحيا ، فإن أصالة حياته تكمن في التزامه الكلي بالعمل الثوري للتحرير ، وفي الاهتمام حصراً بالنصر ، وهذا العمل يقصي الموت إلى مكان حقيقي ولا شك لكنه ثانوي على كل حال . فهو لا يوجد بالنسبة للبطل إلا بوصفه حدّاً حاضراً دوماً يجعل دمجه في الوعي وحده من عمله جدّياً حقاً .

لكنه يؤلف من ناحية أخرى أيضاً واقعاً احتمالياً محتوماً غريباً عن العمل ويتوجب على تحيينه بالضرورة أن ينزع بأثر رجعي كل قيمة عن عمل لا يجد أساسه إلا في الفرد .

فما دام غارين وبيركين يعملان ، لا يوجد الموت بالنسبة لهما إلا بوصفه مخاطرة وحدّاً للعمل يجعل منه القيام به جدياً ومقبولاً . وما ان يظهر الموت حتى يفقد عملهما بأثر رجعي كل قيمة ويجدا نفسيهما وحيدين شأن إنسان باسكال أو إنسان لوكاتش في ميتافيزيقا المأساة .

أما بالنسبة للبنية المؤلفة من هذا التركيب للعمل والموت ، فإنها تبدع فرداً نسيج وحده ليس هو إنسان باسكال ولوكاتش الأول المأساوي ولا عبقري هيدغر الرومانتيكي ، وإنما هو غارين وبيركين ، رجلا العمل غير الامتثاليين ، الثوريين ، الإشكاليين والمريضين في روايتي مالرو الأوليتين .

ضمن هذا المنظور سوف نحلل الآن الكتابتين اللتين قلنا عنهما إننا نجهل للأسف تعاقبهما التاريخي .

تتألف الفاتحون التي ظهرت في عام 1927 من ثلاثة أجزاء تلخص عناوينها الرواية : « الاقترابات » ، « القوى » ، « الإنسان » .

والقصة نفسها مروية على لسان شاب يغادر أوربا ليصل الأماكن التي سيلتقي فيها بطل الرواية والتي يدور فيها فصل حاسم من الصيرورة التاريخية .

ومنذ السطر الأول مع ذلك ، يشير مالرو إلى أن غارين لا يوجد بطريقة مستقلة بنفسه . ولا يصل الإنسان في المخطط الإجمالي إلا بعد القوى ؛ أما الاقترابات فعبثاً كانت تلك التي تجر القاص نحو غارين ، فهي بادىء ذي بدء الاقترابات من المكان الذي يسمح لغارين بأن يمتلك وجوداً دلالياً ، بأن يكون هو نفسه ؛ فالرواية تبدأ بأن تثبت في الجملة نفسها مكان الفعل وطبيعته ، أي جوهر العالم الذي تصفه :

تقرر الاضراب العام في كانتون .

ليس ذلك مجرد حدث عادي شديد الأهمية ربما لكنه يشبه في طبيعته كثيراً من الأحداث العادية الأخرى ، وإنما هو ، في الرواية ، تحول جذري للعالم ، هو اللحظة

التي يبدأ فيها هذا العالم بالوجود وتصير الحياة فيه أخيراً ممكنة . إن شيئاً ما يظهر في العالم السلبي الذي يتفكك ، والذي كان مالرو قد وصفه في مؤلفاته السابقة ، يعيد الحياة ويؤلف قيمة جديدة : الفعل ، وبصورة أدق الفعل الثوري والتاريخي .

وبوسع غارين أن يصير في هذا العالم الذي لا يتماهى فيه (إذ هو ليس صينياً ولا ثورياً ولذلك يمكنه أن يكون بطل الرواية) ، شخصية جوهرية وأن يمنح ـ وهو الأمر نفسه ـ وجوده دلالة وقيمة

فإذا وضعنا أنفسنا على مستوى عام جداً ، يمكننا أن نكتفي بملاحظة أن مالرو قد اكتشف في الفعل التاريخي إمكان إبداع أدبي أصيل . قد يكفي ذلك لدراسة فنومنولوجية ، أما من وجهة نظر علم الاجتماع فإن علينا أن نلاحظ أن هذا الفعل يملك في مبدع مالرو الروائي شكلاً عينياً ، محدّداً بالزمان ، هو اللقاء مع العالم والأيديولوجية الشيوعيين ؛ لذلك علينا أن نتوقف قليلاً عند تحليل هذا اللقاء .

رغم أننا لم نعمد بعد إلى القيام بدراسة معمقة ولو للجزء الأهم من الأدب الروائي فيما بين الحربين ، يبدو لناأن مالرو ، مع فيكتور سيرج ، هو الكاتب الوحيد المعروف الذي جعل من الثورة البروليتارية عنصراً بنيوياً هاماً في ابداعاته الأدبية . والحق أن مالرو كان في الفترة مابين 1927 و 1939 الروائي الوحيد الكبير في فرنسا لهذه الثورة . وهذا ما يشير إلى الأهمية التي شكلها في نظره اللقاء الذي سمح له بإبداع عالم روائي حقيقي ، أي اللقاء مع الأيديولوجية الشيوعية التي بدت بكل وضوح الواقع الأصيل الفريد في عالم يتفكك .

ومن الواضح تماماً كذلك أن مالرو ليس شيوعياً لا في مبدعاته الروائية الثلاثة الأولى الفاتحون ، الطريق الملكي ، الشرط الأنساني ، ولا في مؤلفه الأخير ، وهو مؤلف محض أدبي ، أشجار الجوز في ألتنبرغ ، إذ أن المبدعات التي كتبت ضمن أقرب المنظورات إلى الفكر الشيوعي الرسمي هي زمن الاحتقار ، والأمل ، خاصة . إن هذه الملاحظة تطرح على من يريد الشروع في دراسة سوسيولوجية لكتابات مالرو مجموعتين من المشكلات الهامة على الأقل . المجموعة الأولى ، وهي تفترض بحثاً تطبيقياً واسعاً ،

هي التي تتمثل في معرفة إلى أي حد تؤلّف العلاقة المعقدة بقدر لا بأس به بين مالرو والفكر الشيوعي من 1925 إلى 1933 ظاهرة فردية أم أنها ، على العكس ، تعبر عن ظاهرة أعّم ، ناتجة عن لقاء الاهتمامات التي سيطرت على عدد من جماعات المثقفين الفرنسيين مع واقع الثورة الروسية والحركة الثورية العالمية ؛ أما المجموعة الثانية ، وهي ذات طبيعة جمالية محضة ، فهي الخاصة بالعلاقة بين المكانة التي تحتلها الحركة الشيوعية في هذه الرواية والشكل الأدبي للمبدعات نفسها .

الحق أنه ليس مجرّد صدفة أن يتزامن الشكل الروائي للكتابات الثلاث الأولى (**الفاتحون** ، **الطريق الملكي** ، **الشرط الإنساني**) مع علاقة معقدة تقتضي الاجتماع والتباعد في آن واحد بين الكاتب والحركة ، في حين أننا نرى أنه عندما يتغلّب التقارب على التباعد في روايتي **زمن الاحتقار والأمل** يتفجر هذا الشكل الروائي أساساً ليحلّ محله شكل أدبي جديد نسيج وحده يتوجب تحليله أيضاً . لنقل أخيراً إن **أشجار الجوز في ألتنبرغ** ، وهو مؤلف وسيط من وجهة نظر شكلية بين الإبداع الأدبي والمقالة ، يتحدد في جزء كبير منه هو الآخر أيضاً بالعلاقة بين مالرو والشيوعية نظراً لأن جوانب هذه الكتابة يتمثل على وُجه الدقة في القطيعة الجذرية .

وقبل أن ننتقل إلى تحليل**الفاتحون** ، لنقل كذلك إنه يوجد ، بمناسبة هذه الرواية ، نصّان مهمان يبدوان لنا قائمين على نفس سوء التفاهم . النص الأول هو عبارة عن رسالة كتبها تروتسكي تعالج الكتاب كما لو كان كتابة سياسية ، متجاهلة تماماً طابعه الأدبي والمتطلبات الشكلية للبنية الروائية ، والنص الثاني ، وهو ما يثير الاستغراب ، نصّ خاتمة أضافها مالرو عند اعادة طبع الرواية في طبعة البلياد(*) ، يشرح فيها لماذا يرفض الشيوعية ، ويضع نفسه فيها ، من منظور معارض و لا شك ، على نفس الصعيد الذي كانت عليه رسالة تروتسكي من قبل . من البدهي أننا ، على العكس ، سنحاول البقاء في تحليلنا على صعيد دراسة عالم خيالي قائم و لا شك على

* ـ سلسلة مخصصة لطبع روائع الفكر والأدب العالميين بشكل عام والفرنسيين بشكل خاص طبعة كاملة ونقدية ، تقوم بإصدارها دار غاليمار في باريس (هـ . م)

الواقع الاجتماعي والسياسي لتلك الحقبة والذي تؤلف القناعات السياسية للكاتب في دراسته عاملاً من العوامل التفسيرية ، لكنه عامل واحد من كثرة كما أنه ليس أهمها دوماً (لأن عالم اجتماع الأدب يعرف أن المتطلبات الشكلية تتغلب في أكثر الأحوال على القناعات المفهومية للمؤلف) ، وهو عالم يملك مع ذلك متطلباته البنيوية الخاصة التي نقصد على وجه الدقة إلى فهمها و إلى القاء الضوء عليها .

تقرر الاضراب العام في كانتون .

يشير هذا الحدث بالنسبة لحياة العمال الصينيين وبالنسبة للحضارة الصينية إلى منعطف حاسم

لم تكن الصين تعرف الأفكار التي تنزع نحو الفعل . وقد استحوذت عليها مثلما كانت فكرة المساواة تستحوذ على الناس في فرنسا عام 1789 : بوصفها ملجأ . . . في كانتون . . . كانت أبسط النزعات الفردية غير مشكوك فيها . والعمال الصينيون في طريقهم ليكتشفوا أنهم موجودون ، أنهم موجودون ببساطة . . . فدعاية . . . غارين . . . قد أثرت عليهم بشكل غامض وعميق ـ وغير متوقع ـ وبعنف خارق مانحة اياهم امكان الاعتقاد بكرامتهم الخاصة . . . لقد كانت الثورة الفرنسية والثورة الروسية قويتين لأنهما أعطتا لكل انسان أرضه ؛ أما هذه الثورة فهي في طريقها لأن تعطي لكل امرىء حياته .

تبين الجمل الأخيرة دفعة واحدة أن الثورة الصينية تكتسب في الرواية أهمية خاصة ومختلفة عن أهمية الثورة الروسية والشيوعية الدولية ، ثم إن النص نفسه يسّجل هذه المسافة :

« ربما لم يفهم بورودين بعد هذا جيداً »

وتدلّ مقاطع أخرى على الشيء نفسه ؛ القاص الذي يقرأ الرسائل وهو في طريقه إلى كانتون وتتحدد ردود أفعاله وفق الأهمية التي تملكها الأماكن والأشياء بالنسبة لعالم الرواية . سويسرا ، ألمانيا ، تشيكوسلوفاكيا ، النمسا ، دعنا ، دعنا ، روسيا ، لِتَرَ . لا ، لا شيء مهم . الصين ، آه اموكدن . تشنغ ـ تسو ـ لين . . .

دعنا

كانتون

ليست أسماء البلدان والمدن في هذا المقطع مجرد ملاحظات جغرافية أو سوسيولوجية ، وإنما هي وصف بنية المكان الروائي .

فكانتون والصين تقعان في المركز ، أما روسيا فهي أبعد ، في حين أن سويسرا وألمانيا ، الخ ، تقع خارج حدوده وهي لهذا بالذات غير مهمة .

بيد أن مالرو يبقى ، وقد استشعر بذلك بالطبع معظم النقاد ، كاتباً مهتماً بمشكلات الغرب . فإذا ما جعل الأحداث ، لكي يكتب روايات عن الثورة ، تجري في الصين أو اسبانيا ، فذلك لأن الحركات الثورية قد نمت فيهما ولأن عليه ، كي يحقق قصده الواقعي ، أن يجعل الحدث قريباً ما أمكنه من الواقع . ويبدو لنا مع ذلك أننا لا نجد في هذه الروايات ولا في فكر معظم مثقفي اليسار آنئذ على وجه الاحتمال أي أثر لوعي ظاهرة باتت اليوم واضحة لنا : ونعني بها أن للصين وللبلدان غير المصنعة عامة مشكلاتها الخاصة التي تختلف عن المشكلات المطروحة على المجتمعات الغربية وأن تطورات مختلفة ترتسم بالتالي في مجموعتي البلدان هاتين .

لا يريد مالرو ، إذ يتحدث عن الصين ، أن يلجأ إلى الغرابة ولا أن يصف وصفاً خاصاً ، وإنما يريد أن يتحدث عن الإنسان العام ، وبشكل ضمني ، عن الإنسان الغربي ، عن نفسه وعن كل رفاقه .

تمثل الصين ، وكانتون ، والنضال ضد انكلترا ، ضمن هذا المنظور ، العمل التاريخي والثوري العام ، العمل المحرِّر الذي يحمل للإنسان وعياً جديداً بوجوده وبكرامته . كما أن عالم الرواية ينتظم كلياً من حول محور هذا العمل : فالرأسمالية الأجنبية ، ـ الممثلة خاصة بانكلترا ، مع حلفائها في الصين نفسها ـ ، تجسّد فيه القوى المتصارعة ، كما تؤلف روسيا السوفيتية ، وهو أمر مهم ، مع ممثليها في الرواية : كلين ، وبوردوين ، ونيكولاييف ، قوة حليفة إيجابية لكنها تظل على كل حال أجنبية ومختلفة عن الثورة الصينية .

يقص الجزء الأول « اقترابات » كيف يرى المسافر خلال رحلته عالم الرواية يرتسم بالتدريج ، وهو عالم عرفنا من قبل أنه مؤلف من العناصر التي يشير إليها الجزءان الأخران من الكتاب : « القوى » ـ الثورة الصينية تدعمها روسيا والشيوعيون ، وفي مواجهتها انكلترا ـ و « الانسان » ، ـ غارين .

لنفحص داخل هذا الاطار العام المؤلف من القوى المتصارعة ، البنية الداخلية للقوة الثورية والشخصيات الرئيسية التي تجسدها . هناك أولاً الجماهير الصينية ، الموصوفة في بنيتها المعقدة ، من فقراء الهند الصينية ـ وهم أنصار سلبيون يكتفون بدعم الثورة بمساعداتهم المالية ـ إلى الموظفين النقابيين وحتى تلاميذ المدرسة الحربية . لن نشدد على ضرورة تحليلهم . فتلك مشكلة مهمة ولا شك بالنسبة لدراسة شاملة للمبدع لكن تناولها يوشك أن يمدّ إلى ما لا نهاية أطر هذه الدراسة . إن هذه الجماهير تؤلف خلفية الكتاب .

أما الأفراد ، فلدينا ، في المقام الأول ، غارين وبورودين « المانيتوان »(*) .

من الممكن ، للوهلة الأولى ، أن يستهوينا القول : « بطل مالرو والمناضل الشيوعي » ، بيد أن ذلك سيعني التبسيط إلى أقصى حد ، إذ أن الشيوعية في الرواية تتمثل بثلاث شخصيات تجسّد بكل وضوح ، ضمن منظور مالرو وغارين ، ثلاثة عناصر مقومة ومتمايزة من الحركة الشيوعية لكل منها قيمة انسانية مختلفة : كلين ، بورودين ، نيكولاييف .

الأول ، كلين ، مناضل مخلص بلا حدود ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعب (وقد عبر في الرواية عن هذه العلاقة من خلال علاقته مع زوجته التي تجسد الشعب المقموع تجسيداً كاملاً) ويكرس حياته كلها للحزب ويقوده عمله إلى الموت وإلى التعذيب .

أما بورودين ، فهو القائد الثوري ، ورجل العمل الذي لا يمكن للعمل في نظره أن يوجد إلا بوصفه نضالاً ضد القمع ؛ لنقل دفعة واحدة إنه كما أن عمل غارين مبنيّ ومهدّد بحدّ الموت ، كذلك فإن عمل بورودين يجد نفسه مبنيّاً ومهدداً بحدّ مختلف لكنه ذو وظيفة مماثلة ، هي وظيفة النصر ؛ وبما أنه ثوري محترف فإنه لا يمكن أن يصير على الاطلاق حاكماً أو رجل دولة . ولذلك فهو ، في الرواية ـ حيث المرض فيها تعبير عن عمل يهدد مستقبله بتحطيم دلالته بأثر رجعي ، شأنه شأن غارين ، وإن كان ذلك لأسباب مختلفة ـ مريض بشكل خطير .

* ـ مانيتو Manitou إله أو روح تسيطر على قوى الطبيعة لدى الهنود الحمر (هـ . م) .

وأخيراً نيكولاييف ، رجل الأمن الأبدي ، كما كان في العهد القيصري ، كما هو في الصين الآن ، وكما سيكون دائماً ، والذي لا يمكن للنصر في نظره أن يحمل أي تغيير ؛ إنه محدود ، ومع ذلك فهو صلب ويؤدي وظائف مفيدة لكن قيمتها الانسانية تكاد تكون معدومة .

إن غارين وبورودين في رواية الثورة هذه « مانيتوان » لأن حياتهما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل الثوري بوصفه كذلك ولا يمكن تصورها خارج هذا العمل ؛ وسيفقد وجودهما كل دلالة في اللحظة التي يتوقف فيها هذا العمل ، بسبب الموت بالنسبة لغارين ، وبسبب انتصار الحزب الذي ينتمي إليه بالنسبة لبورودين .

ومن حول هؤلاء ، أهم شخصيتين ، هونغ وتشانغ ـ دي ، يجسدان ، كلاهما ، الموقف التجريدي ، المبدئي ، دون أي صلة مع الوضع العيني ونتائج أفعالهما . هونغ ، الفوضوي ، على صعيد العمل المادي ، وتشانغ ـ دي ، على الصعيد الروحي والتجريدي . ويبلغ بهونغ الأمر أن يريد قتل الأغنياء والأقوياء بأي ثمن ؛ بينما يعارض تشينغ ـ دي كل عنف كمبدأ . غير أنهما ، في أعماقهما كلاهما ، وكلاً على شاكلته ، أخلاقيان كانتيان(*) ومثاليان .

ولما كان القاص قد التقى خلال رحلته القوى التي تؤلف لا إطار وإنما عناصر البنية الروائية نفسها ، فإن بمقدوره ـ مع مالرو ـ أخيراً ، بفضل قراءة بطاقة الأمن ، استدعاء شخصية الرواية المركزية : غارين ، وذلك انطلاقاً من الخارج باتجاه الجوهري .

تشير البطاقة بادىء ذي بدء إلى أنه « فوضوي مناضل » ، بيد أن القاص الذي سبق أن عرفه قديماً يصحح : « **رغم تردده على الأوساط الفوضوية فإنه لم يكن هو نفسه فوضوياً على الاطلاق** » . لم يكن ما يشغله هذا المثل الأعلى ذاك ، وإنما الوسيلة التي يمنح بها دلالة لحياته .

في العشرين من عمره . . . وهو ما يزال تحت تأثير دراسات الآداب التي أتى على إنهائها لتوه والتي لم يبق منها في أعماقه سوى اكتشاف ضروب الوجود الكبرى المتعارضة (. . أية كتب تستحق الكتابة فيما عدا المذكرات ؟ . .) ، كان لا يبالي بالأنظمة ، عازماً على اختيار النظام الذي ستفرضه عليه الظروف .

---

* ـ نسبة إلى الفيلسوف المثالي الألماني كانت (1724 ـ 1804) .

وبعد قليل ، وهو يتحدث عن الفوضويين :

هؤلاء الأغنياء يريدون أن يكونوا على حق . ونظراً لذلك ، فليس هناك سوى حق واحد غير استعراضي : أن يستخدم المرء بأكبر قدرٍ من الفعالية .

ولا يمكن لهذا الاستخدام أن يوجد إلا رهنَ نضال من أجل غاية محددة لا أن يوجه ضد الذات .

« قال لي ذات يوم : « لا يصنع الانسان القائد بقدر ما يصنعه الفتح » وأضاف بسخرية : « للأسف ! » وبعد عدة أيام (وكان يقرأ كتاب المذكرات(*)) : « لا سيما وأن الفتح هو الذي يحفظ روح القائد . لقد ذهب نابليون في جزيرة سان هيلانة إلى القول : « على الأقل ، أية رواية كانتها حياتي ! » فالعبقرية أيضاً تفسد . . . »

لقد وجد نفسه ذات يوم في جنيف ـ وقد تورّط في قصة غامضة حول مساعدة مالية لفتيات كنّ يردن الاجهاض ـ مداناً ، وكان عليه أن ينفذ الحكم الصادر عليه . وكان الشعور الوحيد الذي أوحت به إليه الدعوى شعور العبث الشامل إزاء المهزلة التي تدور أمامه واشتراكه ، وإن من الخارج ، بمجتمع يكتشف نفسه غريباً فيه غربة تامة .

ولقد وجد الحرب ، إثر انخراطه في الفرقة الأجنبية ، بعيدة عن العمل الأصيل بُعدَ الفوضوية عنه ، وسرعان ما فرّ منها ؛ وإذ اتصل في زيوريخ بمهاجرين بلاشفة ، فقد تكّون لديه في البداية انطباع بأنه أمام منظّرين عاديين ، إلى أن اكتشف بدهشة أن هولاء العقائديين قد أعدّوا ثورة ونجحوا في تحقيقها .

أما وقد التقى للمرة الأولى فعالية ثورية ، فقد حاول أن يوظف علاقاته كي يتمكن من الذهاب إلى روسيا ، لكنه لم يتوصل إلى ذلك ، ثم ينجح في العمل على أن يستدعى إلى الصين ليجعل من مكتب الدعاية ، الذي عُهِدَ به إليه بالصدفة تقريبا ، والذي كان مؤسسة لا أهمية كبيرة لها ، أحدَ المراكز الرئيسية للعمل الثوري . فبفضله وبفضل منظمته بات ممكناً تحول الصين هذا الذي يشل الخصم في اضراب كانتون .

* ـ وهو الكتاب الذي كتبه الكونت دولاكاز Le Conte de las cases وسجل فيه كل أحاديث نابليون وآرائه خلال فترة نفيه إلى جزيرة القديسة هيلانة ، وهو بهذا يمكن أن يعتبر كتاباً يحوي مذكرات نابليون نفسه . (هـ . م) .

لنضف أنه قد أتيحت للقاص خلال رحلته فرصة أن يعلم أن هذا العمل الذي يبدو ، من الخارج ، بمثل هذه العظمة وهذه الفعالية ، كان مهدداً بعديدٍ من المخاطر الداخلية : نقص في النقود ، قوة الخصم وعملاؤه في الجانب الصيني ، والسلطة الواسعة المناهضة للعنف التي يتمتع بها تشانغ ـ دي ، الخ .

لم يتقرر مصير المباراة بعد ، إذ نحن الآن في اللحظة التي تنحسم فيها والتي سيمنح النصر فيها أو الهزيمة دلالةً لرهان غارين : حياته .

وأخيراً فقد احتفظ لنا مالرو من هذا الوصف للشخصية الروائية ولإشكاليتها حتى السطور الأخيرة من هذا هذا الجزء الأول بنهاية بطاقة الأمن ، وهي تؤلف العنصر الحاسم الذي يحدد الوضع البنيوي لغارين :

« أسمح لنفسي أن أسترعي على وجه الخصوص انتباهكم حول هذه النقطة : هذا الرجل مريض بشكل خطير . »

لا تشير البطاقة بالطبع لا إلى طبيعة المرض ولا إلى ما سينتج عنه . لكنها تخصص مع ذلك أنه

« سيكون مرغماً على مغادرة المدار خلال فترة قصيرة » ،

وهو مايعلق عليه القاص بكلمتين :

أشك في ذلك .

سيبين لنا الجزءان الثاني والثالث من الكتاب هذه البنية التي سبق أن عرفناها (القوي والبطل) أثناء العمل . ليس من الممكن بالطبع ، في إطار دراسة محدودة ، أن نقوم بتحليل مفصّل لكلٍ من روايات مالرو ؛ إذ ما إن يتم رسم البنية حتى يمكننا القيام بانتهاج طريقة اللمسات الجزئية .

يدور الحدث حول جهد الثوريين ، الذين تدير منظمتهم شخصيتان قويتان ، غارين وبورودين ، للحصول على قرار من الحكومة يمنع على المراكب التي تقترب من الصين التوقف في هونغ كونغ ، ويشلّ بذلك الميناء . غير أن الحكومة ـ التي تتألف لا من العناصر الثورية فحسب بل كذلك من ممثلي البورجوازية المعتدلة ـ تتردّد وتراوغ . والواقع أن إحدى أهم القوى التي تدفعها للتسويف تتمثل في تشانغ ـ دي ، ممثّل التقاليد الصينية والأخلاقي المعارض للعنف والذي يتمتع باحترام كبير . ويقف وراءه الجنرال تانغ ، وهو الآخر أيضاً عضو في الكومينتانغ ، الذي يُعدُّ ، بالاعتماد على

انكلترا ، هجوماً عسكرياً ضد القوى الثورية في كانتون . ويؤيده في ذلك طبعاً تشانغ ـ دي نصير النضال الروحي المحض والوحدة داخل الكومينتانغ ، جاهلاً أو متجاهلاً أنه بذلك يحقق أغراض الخصم .

وفي مواجهتهم ، سينتهي هونغ ، أخلاقي العمل والعنف الثوريين ، إلى إرادة قتل كل الأغنياء بصرف النظر عن النتائج السياسية لعمله ، ودون أن يهتم بحاجة الثوريين إلى دعم جزء من البورجوازية الديمقراطية . و لذا فإن موقفه إذ يثير الذعر لدى هذه البورجوازية ويلقي بها في صفوف المعتدلين إنما سيحقق ، موضوعياً ، نتائج موقف تشانغ ـ دي نفسها .

لنضف أخيراً ، أنه إذا كان موضوع الرواية هو انتصار القوى الثورية عى محاولة الهجوم العسكري التي أراد الجنرال تانغ القيام بها ، وإذا بدا هذا الانتصار في عالم الرواية انتصاراًحاسماً (فكل خصوم الثورة المباشرين ، تانغ ، تشانغ ـ دي بل وحتى هونغ قد هزموا ووقّع القرار) ، فإنه يُشار إلينا على كل حال أن النضال مستمر وأنه ستكون هناك حلقات عديدة من نمط تمرد يانغ .

سنختار من داخل هذه الرسم عدداً من الحلقات التي تميز الشخصيات الرئيسية .

ولنبدأ بشخصية تشانغ ـ دي ، كما يراه غارين . لقد صيغ جوهره في كلمة واحدة : إنه « الخصم » . وتجد قوته مصدرها في اتحاده مع العقلية والتراث الصينيين :

لقد قال صن يات قبل موته : « إن كلمة بورودين كلمتي » . لكن كلمة تشانغ ـ دي هي أيضاً كلمته ، ولم يكن من الضروري أن يقول ذلك .

إن النبل هو إحدى الملامح الرئيسية في طبع تشانغ ـ دي ، « إلا أنه لا بد له من المكر كي يكون نبله حقيقاً » .

« إن سلطته أخلاقية قبل كل شيء » . قال غارين : لسنا على خطأ إذا ما تحدثنا بصدده عن غاندي . . . لكن إذا كان العملان متوازيين ، فإن الرجلين شديدا الاختلاف » .

ذلك ان غاندي يريد أن يعلم الناس أن يعيشوا ، في حين تشانغ ـ دي **لا يريد أن يكون المثل ، ولا الزعيم ، بل المستشار (. . .) . إن حياته كلها**

عبارة عن احتجاج أخلاقي ، وأمله في أن ينتصر بالعدالة لا يعبر عن شيء أعظم قوة يمكن أن يتباهى بها ضعف عميق ، لا مرد له ، شديد الانتشار لدى أفراد جنسه . (. . .) إنه أكثر تعلقاً باحتجاجه منه بعزمه على أن ينتصر ؛ ومن المناسب له أن يكون روح الشعب المقموع وتعبيراً عنه (. . .) إنه صورة نبيلة لضحية تعتني بسيرة حياتها (. . .) لقد أنهى غارين ذات يوم مناقشة حول الأممية الثالثة قائلاً : « لكن الأممية الثالثة قد حققت الثورة » . . ولم يجب تشانغ ـ دي إلا بإشارة مواربة محددة في آن واحد (. . .) ويقول غارين إنه لم يفهم أبداً بمثل هذه الحيوية المسافة التي تفصلها (. . .) إن تشانغ ـ دي اللاابالي قد عزم على ألا يبقي أبداً لا أباليته مجهولة .

لقد انتظم وراءه تانغ والقوى الرجعية التي تدعمها انكلترا ، وحين يدهش القاص من إمكان إعداد هذه الحركة دون معرفة العجوز ، يجيب غارين :

« إنه لا يريد أن يعرف ، ولا يريد أن يحمّل مسؤوليته الأخلاقية عبئاً . لكني أعتقد أنه يريد أن يشك . . »

وانطلاقاً من هذا الوصف تفهم محادثته مع غارين بسهولة . فقد طلب رؤية هذا الأخير وبدأ بالاحتجاج على الاغتيالات التي ينظمها هونغ ، أخلاقي العنف ، بين أصدقائه . ورغم أن غارين معادٍ لهذه الاغتيالات إلا أنه يريد أن يحتفظ لنفسه بإمكانية استخدام هونغ ضد تشانغ ـ دي نفسه[10] لكنه الآن ما يزال يحاول إقناع هذا الأخير بالموافقة على قرار المقاطعة وأن يعارض مشروعات تانغ ؛ غير أن حوارهما سيكون بالطبع حوار صمّ :

ـ ياسيد غارين . . لا أظن أن علي أن أسألك إذا كنا على علم بالاغتيالات التي تعاقبت خلال الأيام الأخيرة . . . إن هذه الاغتيالات ياسيد غارين تتعاقب بشكل كبير .

ويجيب غارين بإشارة تعني : وماذا بوسعي أن أفعل ؟

ـ إننا نفهم بعضنا ياسيد غارين ، إننا نفهم بعضنا .

---

(10) في النهاية سيترك غارين تشانغ ـ دي يأمر بإعدام هونغ ، وهونغ قتل تشانغ ـ دي قبل أن يتم توقيفه .

- ياسيد تشانغ- دي، أنت تعرف الجنرال تانغ ، أليس كذلك ؟
- إن السيد الجنرال تانغ رجل مخلص وعادل . . . وأنتظر الحصول من اللجنة المركزية على إجراءات فعالة لقمع الاغتيالات .
أعتقد أن من الأصلح توجيه الاتهام إلى رجال يعرفهم الجميع بوصفهم زعماء جماعات إرهابية .
وما دام الوضع قد حدد على هذا النحو ، فقد غدت المناقشة أيديولوجية .
غارين : إنك لا تعترض فيما يبدو لي على قيمة عملنا ؟ . ومع ذلك فإنك تحاول إضعافه . . .
- إن ميزات بعض أعضاء اللجنة وميزاتك ياسيد غارين عظيمة . غير أنك تؤيد بقوة منهجاً يستحيل علينا أن نوافق عليه تمام الموافقة .
أية أهمية تضفيها على المدرسة الحربية في وامبويا ! . . . إنني على قناعة تامة بأن حركة الحزب لن تكون جديرة بما ننتظره منها إلا بشرط أن تبقى قائمة على العدالة .
أتريدون الهجوم . . لا . . ليتحمّل الامبرياليون مسؤولياتهم كاملة . . . إن عدداً من الاغتيالات الجديدة البائسة سوف تخدم القضية أكثر من كل ما يمكن لضباط مدرسة وامبويا أن يقوموا به » .
وسيعبر بعد ذلك عن انطباعه بأن الحرب لن تثير استياء غارين وبوردوين اللذين يعاملان الصينيين كما لو كانوا رجال كوبوي .
فيعترض غارين :
- يبدو لي أنه إذا كانت هناك أمّة قد قدمت للعالم بأجمعه ، فليست هذه الأمة هي أمة الصين وإنما أمة روسيا .
- لا شك ، لا شك . . . لكن ربما كانت بحاجة إلى ذلك .
إننا لا نملك الحق في أن نهاجم انكلترا بشكل فعلي بواسطة قرار من الحكومة .
- لو أن غاندي لم يتدخل - هو الآخر باسم العدالة - لتحطيم آخر هارتال لما كان الانكليز في الهند أبداً .
- لو أن غاندي لم يتدخل ياسيد غارين لما كانت الهند التي تعطي العالم أجمع أروع درس يمكن أن نتلقاه اليوم سوى بقعة من آسيا متمردة .

وعندما انتهت المحادثة ،

نهض بشيء من الصعوبة واتجه نحو الباب ببطء . رافقه غارين ؛ وما إن أغلق الباب ثانية حتى استدار إلي : « ياالهي العظيم ، خلصنا من القديسين ! » .

إذا كان تشانغ ـ دي أخلاقي الغاية ، فإن هونغ ، وهو في آن واحد عكسه ومتمّمه ، هو أخلاقي العنف والاغتيال الارهابي . كيف وصل إلى ذلك ؟ . لم يصل إلى ذلك باكتشافه مبدأ عاماً وإنما باكتشافه إمكانية الوجود بوصفه فرداً . ويشرح غارين ذلك :

« لقد فهم الفقراء أن شدّتهم بلا أمل . لقد كان البرص الذين كفوا عن الإيمان بالله يسمّون الينابيع . . . وسترى ذلك مجسداً في مثال هونغ وكل الارهابيين تقريباً . . . وفي الوقت نفسه الذي يحدث فيه رعب موت لا معنى له . . . تولد لدى كل إنسان فكرة إمكان الانتصار على حياة المعذبين الجماعية والوصول إلى هذه الحياة الخاصة الفردية التي يعتبرونها بشكل غامض أثمن ثروات الأغنياء » .

وبعد قليل ، أثناء حديثه عن هونغ :

« . . . لم يكن يتمنى قوة ولا ثراء . . . فقد اكتشف أنه لم يكن يكره سعادة الأغنياء أبداً ، وإنما الاحترام الذي يكنونه لأنفسهم . . . ولما كان متعلقاً بالحاضر بكل القوة التي منحه إياها اكتشافه للموت ، فإنه لم يعد يقبل ، ولم يعد يبحث ، ولم يعد يناقش ، إنه يكره . . . » .

إن فردانيته تتحدد على هذا النحو : : إنه لا يربط نفسه إلى شيء ، ولا يعرف أية قيمة تتجاوزه .

« إنه لا يريد أبداً أن تسوّى الأشياء . ولا يريد أبداً أن يهجر كراهيته الراهنة لصالح مستقبل مجهول . . » إنه ليس من « أولئك الذين لديهم أطفالهم ولا من أولئك الذين يضحون بأنفسهم ، ولا من أولئك الذين هم على حق بالنسبة لآخرين غير

أنفسهم . . »

إنه لا يريد أن يرى تشانغ ـ دي « سوى ذلك الذي يزعم باسم العدالة أن يحرمه انتقامه . »

إنه « ما يزال يفيض قوة ، لكن بلا أمل . . . إنه فوضوي » .
ويحدد غارين علاقته به :

« إن القطيعة بيننا قريبة . . . قليل هم الأعداء الذين أفهمهم بشكل أفضل . . . »

إذا كان تشانغ ـ دي وهونغ في آن واحد متعارضين ومتماثلين ، أخلاقي الروح وأخلاقي العنف الثوري ، فإنه يبقى علينا أن نحلل التعريفين اللذين يقدمهما غارين لعلاقاته مع هذا وذاك : تشانغ ـ دي ، الخصم وهونغ ، العدو الذي هو أقرب الناس إليه والذي يفهمه بشكل أفضل .

تكفي هاتان الجملتان تقريباً لتعريف غارين الذي ليس عدوه في نظره بالطبع لا تشانغ ـ دي ولا هونغ وإنما انكلترا ، لكنهما يصيران في نظره هذا العدو باعتبار أنهما بسلوكهما يساعدان الخصم موضوعياً ويضعفان الثورة . غير أن غارين لا يتماهى هو الآخر أيضاً في الثورة ؛ فهي في نظره الواقع الوسيط فقط الذي ، إذ يبني العالم ، يمنح عمله وبالتالي وجوده ، دلالة .

ولذلك ، فإذا كان تشانغ ـ دي وهونغ عقبتين موضوعيتين أمام الثورة ، ومن ثمّ خصمين ، فإنهما على هذا النحو بطريقة مختلفة على كل حالٍ . وتشانغ ـ دي هو كذلك أيضاً ذاتياً لأنه ينكر قيمة العمل ويجهل ، إذ ينادي بمبدأ عام ، مشكلة الأصالة الفردية . وعلى العكس ، يركز هونغ على المشكلة نفسها التي يركز عليها غارين ، أي مشكلة الوجود كفرد ، ويختار وسائله نفسها : العمل والنضال العنيف ضد القمع . ويكمن الاختلاف بين الاثنين في أن العنف ، في نظر هونغ ، يكفي بوصفه واقعاً مجرداً ، في حين أن غارين ، الذي يبحث هو الآخر عن دلالة حياته ، قد فهم أنه

لا يستطيع تحقيق هذه الدلالة بطريقة أصيلة خالية من الكذب إلا بالكفّ عن الاهتمام بنفسه من جهة وعن رفض كل فكرة عامة ومن ثم مجردة من جهة أخرى كيما ينضم إلى قوى التاريخ الحقيقية .

أما بالنسبة لنيكولاييف وبورودين ، فيكفي لتمييزهما تحليل نص هام بشكل خاص ، وهو نص محادثة القاص مع أولهما حول غارين . من حيث المبدأ ، يعارض نيكولاييف في هذا النص غارين الفرداني ، ببورودين الشيوعي ، لكنه يشير إلينا أنه لا يقبل كلياً هذا الأخير كذلك .

« إيه ! بورودين . . . » يضع يديه في جيبيه ويبتسم ابتسامة لا تخلو من عداء . « ثمة الكثير مما يقال عنه . . . » .

وحين يتحدث القاص معارضاً غارين بالحزب الشيوعي عن « الشيوعيين من النمط الروماني . . . » ، الذين يدافعون في موسكو عن مكتسبات الثورة ولا يريدون قبول الثوريين من نمط الفاتحين ، يصحح نيكولاييف :

« إنك لا تفهم من ذلك شيئاً . إن بورودين يقوم ، خطأ أو صواباً ، بدور من يمثل البروليتاريا هنا بقدر ما يستطيع . إنه يخدم أولاً هذه البروليتاريا ، هذا النوع من النواة الذي يتوجب عليه أن يعي نفسه وأن يكبر للإمساك بزمام السلطة . إن بورودين هو من نوع القادة الذين . . . »

وينتقل الحوار بعد ذلك من جديد للمقارنة بين بورودين وغارين ، ونعلم أنه الثورة تظل محوراً ما دامت لم تتحقق (وهو ما يراه الاثنان) ، وأن غارين يوشك إذا ما وصل إلى السلطة أن يغدو « موسولينياً » . وبذلك يميز النص بين ثلاثة أنماط بشرية : الشيوعيون من النمط الروماني (نيكولاييف وأهل موسكو) ؛ بورودين الذي ، إذ يجسّد البروليتاريا الثورية ، هجر كل نزعة فردية لكن الذي تبقى الثورة في

نظره محوراً ما دامت لم تتحقق ؛ وأخيراً غارين ذو النزعة الفردية الذي يجد هو الآخر أيضاً في الثورة معنى وجوده لكن الذي يرى أن نهاية الثورة يمكن أن تستثير ، إذا ما بقي على قيد الحياة ، خطر أن يصير مغامراً موسولينياً . كل ذلك يستعاد بطريقة واضحة خصوصاً في كلمات نيكولاييف الأخيرة :

« حقاً ، يمكن للشيوعية أن تستخدم ثوريين من هذا النوع (. . .) ولكن بجعلهما . . . مدعومين بمصممين من أتباع تشان كاي تشيك . مصممين . ما هذا البوليس المحدود ؟ . بورودين ، غارين ، وكل هذا . . . »

وبحركة مائعة كأنه يخلط السوائل :

« سينتهي تماماً كصديقك بورودين : فالوعي الفردي كما ترى هو مرض الزعماء . إن أشد ما نحتاج إليه هنا هو تشيكا حقيقية . . . »

وإذ نتابع من المحيط حتى المركز تحليلنا لعالم الفاتحون ، نلتقي أخيراً غارين .

لقد وجد غارين دلالة حياته بانخراطه في العمل التاريخي ، في النضال من أجل انتصار الحرية وبمحاولته أن يترك عبر هذا النضال أثراً لوجوده في عالم الناس . إن بنية شرطه معقدة لأنه لا يتحدد شأن الثوريين الأصيلين ـ كبورودين مثلاً ـ فقط أو في المقام الأول ، بانخراطه في النضال وتوقه للنصر . إن دلالة اشتراكه في المعركة موسّطة وتنتج عن رغبته اعطاء معنى لوجوده الخاص . إن غارين قبل كل شيء فرديّ النزعة ، وفرديّ بطريقة خاصة ؛ والحق انها الرغبة في تأكيد نفسه كفرد ضد تهديد دائم لا مفر منه في النهاية : التهديد بالمحق في « المملكة الغريبة » ، في امبراطورية الموت الذي وصفته مؤلفات مالرو الأولى والذي تقول لنا رواية الفاتحون ان غارين كان قد شعر بتهديده وبحضوره في آن واحد لحظة محاكمته المجانية في جنيف .

إن انخراطه في الثورة الصينية هو الذي أعطاه وسيلة الخلاص من العبث ، الأمر الذي لم يجده لا في الفوضوية ولا في الفرقة الأجنبية . لكنه لم يتماه أبداً في الثورة . ولقد بات غارين قادراً بالتزامه النضال من أجل قضية مشروعة ، وبسبب هذا الالتزام ، أن يفرض على العالم بعمله القيم التي انتمى إليها . إلا أن من المهم ، كيما

نفهمه ، أن نعلم أن العمل وليست القيم هو ما يؤلف الجوهري[11] . لكن هذا العمل يظل موضع تساؤل بتدخل دائم التهديد لواقع لا مفر منه وغريب بالنسبة إليه تمام الغربة : أي الموت . . وسينتزع هذا الموت بالضرورة وخاصة بأثر رجعي كل دلالة لحياته ولعمله وسيلقي به في نفس العدم الذي كان العمل قد سمح له أن يتخلص منه[12] .

---

(11) لقد سبق لمالرو أن قال لنا انه يمكن لغارين أن يصير بعد انتصار الثورة موسولينياً . ويمكن لذلك أن ينزع عن عمله في عالم الرواية دلالة أصيلة . غير أن وجود هذا التهديد نفسه ، وخطر الانخداع بوصفه عنصراً مقوماً للشخصية ـ التي تعارض في ذلك شخصية بورودين ـ آت من عدم بحثه عن القيم في ذاتها وإنما بوصفها فقط عنصراً لاغنى عنه لأي عمل ذي دلالة .

(12) لتجنب كل سوء فهم ، من الضروري الاشارة إلى أن الموت يقدم في نظر أبطال مالرو جانبين مختلفين ومتكاملين . فهو ، في الحقيقة ، وحسب الظروف ، بالنسبة للعمل ، واقع محايث ودلالي أو متعال وعبثي . وبوصفه واقعاً محايثاً للعمل ، يؤلف عنصره الجوهري من خلال مظهر مزدوج :خطر الموت قتلا المتضمن في كل عمل تاريخي جاد (وهو نفسه في ذلك بالنسبة لكل الثوريين : كلين ، بورودين ، نيكولاييف) وإمكانية الانتحار ، الجوهرية في نظر غارين ـ وفيما بعد في نظر بيركين ـ التي تسمح بتجنب الانحطاط في حالة الهزيمة والاقتصار على المواقف السلبية . (وسنعود إلى أهمية الانتحار في روايتي مالرو الأوليتين) .

ولكن الموت ، فيما عدا هذا المظهر المحايث والدلالي ، هو أيضاً ، في نظر الأبطال مثلما هو في نظر كل الناس الآخرين ، تهديد دائم ، غريب عن كل مشكلة من مشكلات العمل ولا علاقة له به . وغارين ، شأن كل الناس ، مهدد بأن يموت في اللحظة التي سيكتسب فيها هذا الموت أشد المظاهر عبثية : لحظة الانتصار .

وبوصوله ، بالطبع ، سيحطم الموت بأثر رجعي الدلالة التي سبق للفرد بوصفه فرداً أن تمكن من العثور عليها مؤقتاً في العمل التاريخي .

ضمن هذا المنظور ، ثمة جملة تشير إلى محور الرواية الجوهري ، والبنية التي تملكها الثورة فيها . يكتب غارين تقريراًموجهاً إلى بورودين ويعلق القاص :

إن أقدم قوة في آسيا تظهر من جديد . فمستشفيات هونغ كونغ التي هجرتها ممرضاتها ، ملأى بالمرضى ، وعلى هذه الورقة التي يجعل منها النور صفراء ، ثمة مريض يكتب لمريض آخر . .

لا يملك المرض في الكتاب مع ذلك بنية ساكنة . إنّ تطوراته،باعتباره مؤلفاً من العلاقة بين العمل والعدم ، ، تقرب ، بالتدريج ، ويقدر خطورتها ،غارين من الموت ومن العدم وذلك حتى النهاية التي سنعود إليها والتي ستكون عبارة عن القطيعة النهائية مع الثورة .

لنحدد كذلك أنه بقدر ما ينخرط غارين في العمل ، بقدر ما تطال حياته دلالة أصيلة بحيث أنه بقدر ما يزداد شعوراً بوجوده ، بقدر ما يقلّ تفكيره بنفسه ، وبالمرض ، وبالموت ، وبالعدم . ففي لحظة العمل لا يشغل وعيه سوى الهدف الواجب التحقيق والبحث عن النصر والخوف من الهزيمة . وعلى العكس من ذلك ، فإن المرض بقدر ما يشتد بقدر ما يعيده إلى نفسه ، وإلى الموت ، ويبعده عن الثورة .

غير أن العبث والموت والعدم مفاهيم مجردة ، في حين أن الرواية لا تشتمل إلا على شخصيات فردية وأوضاع عينية . وفي رواية الفاتحون تتخذ هذه المفاهيم شكل ذكرى المحاكمة في جنيف التي يعيد غارين إليها باستمرار استفحال مرضه ـ وهي محاكمة تعبر عبثيتها بالطبع عن عبثية المجتمع الغربي بأجمعه بل ومجتمع آسيا ما دام هذا الأخير بغير ثورة . وغارين ، من ثم ، على وعي بهذه الرابطة بين المرض والعودة إلى الذات وإلى العبث . ففي المستشفى يريد القاص أن يغادره :

ـ أتريد أن أتركك ؟ .

ـ لا ، على العكس . إنني لا أرغب البقاء وحيداً . لم أعد أحب التفكير بنفسي ، وعندما أكون مريضاً ، فإنني أفكر بها دائماً . . . (. . .)

ـ غريب : بعد محاكمتي ،كنت أشعر ـ بشكل قوي جداً ـ بتفاهة كل حياة ، وكل إنسانية مقادة بقوى عبثية . . . وهذا الشعور يعود الآن . . . إن المرض

حماقة . . . ومع ذلك يبدو لي أنني أناضل ضد العبث الإنساني إذ أفعل ما أفعله هنا . . . فالعبث يعثر ثانية على حقوقه . . .

(. . .)

ـ آه ! هذا المجموع الذي لا يمكن إدراكه هو ما يسمح للإنسان أن يشعر أن حياته محكومة بشيء ما . . . غريبة هي قوة الذكريات عندما يكون المرء مريضاً . طيلة اليوم فكرت بمحاكمتي ، وأتساءل لماذا ؟ إذ بعد هذه المحاكمة كان الشعور بالعبثية الذي يستثيره فيّ النظام الاجتماعي يمتدّ شيئاً فشيئاً ليشمل كل ما هو إنساني . . . على أنني لا أرى في ذلك سوءاً . . . ومع ذلك ، ومع ذلك . . . كم من الناس في هذه اللحظة نفسها يحلمون بانتصارات لم يكونوا منذ سنتين يتوقعون حتى إمكانها ! لقد أبدعت أملهم . لا يهمني أن أصوغ جملاً ، لكن أمل الناس في النهاية هو سبب حياتهم وموتهم . . . ثم ؟ . . . بالطبع ، علينا ألا نتحدث كثيراً عندما تكون الحمّى شديدة . . . تلك حماقة . . . أن يفكر المرء بنفسه طيلة النهار ! . . . لماذا أفكر بهذه المحاكمة ؟ لماذا . إنها بعيدة جداً . حماقة ، هي الحمّى ، ولكننا نرى أشياء . . .

بالطبع ، ستكون لصور أخرى ،فضلاً عن صورة المحاكمة المتميزة ،نفس الدلالة . وسنكتفي الآن بالاشارة إلى صورة منها ذات أهمية خاصة وذلك في آن واحد بسبب دلالتها العامة وتكرارها في مبدع سنلقاها فيه للمرة الثالثة : صورة الحريق الذي ، إذ حطم الآلهة التي كانت تحكم العالم قديماً ، لا يخلّف اليوم سوى الثورة التي تبقى على كل حال ، دون أن تكون مشروعة كلياً (فغارين ، مريضاً ، في طريقه للابتعاد عنها) ، الوعد الوحيد الذي ما زال بوسعنا تصديقه :

في كازان ، ليلة عيد الميلاد ، هذا الموكب الرائع . . . كان بورودين هناك ، شأنه دوماً . . . ماذا ؟ . لقد حملوا كل الآلهة أمام الكاتدرائية : وجوه ضخمة كوجوه عربات الكرنفال ، آلهة ـ سمكة ، جسدها في لباس جنية البحر . . . مائتان ، ثلاثمائة إله . . . ولوثر أيضاً . ويثير الموسيقيون المحفوفون بالفرو ضجيجاً شيطانياً بكل ما عثروا عليه من آلات . وثمة محرقة تلتهب . وعلى أكتاف الشخوص تدور الآلهة حول الساحة ، سوداء على المحرقة ، على الثلج . . . ضجيج الانتصار ! ويرمي

حاملو الآلهة المتعبين بآلهتهم في النار : ويسطع بريق هائل يصدم الرؤوس ، ويُخرِجُ الكاتدرائية من الليل بيضاء . . . ماذا ؟ . الثورة ؟ . نعم ، ، على هذا النحو سبع ساعات أو ثماني ساعات ! . وددت لو رأيت الفجر . عفن ! . . . إننا نرى أشياء . أما الثورة فلا يسعنا أن نلقي بها في النار : كل ما ليس إياها أسوأ منها ،لا بد من قول ذلك حتى عندما نكون مشمئزين منها . . . كما نشمئز من أنفسنا ! لا معها ولا بدونها . لقد تعلمت ذلك في الثانوية . . . باللاتينية . سنكنس . ماذا ؟ . ربما كان ثمة ثلج أيضاً . . . ماذا ؟ .

قليلة هي المرات التي تطرقت رواية الفاتحون فيها إلى الغرام بل وحتى للعلاقات بين الرجال والنساء (فنحن لا نجد فيها ، فيما عدا المقطع الذي يروي مجيء زوجة كلين لترى جثة هذا الأخير ، سوى مشهداً واحداً يضاجع فيه غارين عاهرتين صينيتين) . بيد أن الثيمة ، بالمقابل ، قد نوقشت وعلق عليها مطولاً في الطريق الملكي التي كتبت ضمن المنظور نفسه .

يبدو لنا من المهم أن نلاحظ كيما نفهم هذه النصوص أن العلاقات بين الرجال والنساء في روايات مالرو مماثلة للعلاقات بين الأبطال والعالم الاجتماعي والسياسي . لقد أتيحت لنا الفرصة من قبل لملاحظة ذلك في علاقات كلين مع زوجته ، وهي العلاقات التي كانت في النهاية نسخة أمينة للعلاقات ـ كما هي مرئية في الرواية ـ بين المناضلين الثوريين في القاعدة الذين يجسدهم كلين ، والبروليتاريا أو ، إذا شئنا ، الشعب المقموع والسلبي الذي تجسده زوجته . إنها علاقة وثيقة تكاد تكون عضوية تشعر فيها المرأة والشعب أن المناضل جزء منهم دون أن يشاركوا في النضال أو ، بشكل أدق ، بالاقتصار في مشاركتهم على المساعدة المادية وعلى الألم أمام جثته المعذبة .

وبالطريقة نفسها تماثل العلاقات مع امرأتي غارين وبيركين علاقاتهما مع الواقع التاريخي ، الأمر الذي يعني أنها مجرد علاقات غرامية . لقد سبق أن قلنا إن غارين وبيركين رجلا عمل ، فالحان لا يتماهيان في جماعة الناس وإنما يستخدمانها بتنظيمها وبالسيطرة عليها ليفرضا على العالم أثرهما ؛ ووظيفة النساء في نظريهما مماثلة لوظيفة

الجماعة الإنسانية التي يشتركان بها ؛ الثورة بالنسبة لغارين ، والمويس(*) بالنسبة لبيركين . إذ تقوم في العلاقات الغرامية بينهما وبين شريكاتهما جماعة يديرانها وهما فيها سادة ،. وهذه العلاقة التي يعاملان فيها المرأة بوصفها شيئاً والتي تسمح لهما بالشعور بوجودهما ، تحمل لهما ،على صعيد محدود ومحدد من العلاقة الغرامية ، السلام المؤقت نفسه ، والوعي الهش بالوجود نفسه ، اللذين يحملهما لهما ، على صعيد أوسع ، العمل التاريخي . انها تجعلهما يشعران بأنهما استبعدا مؤقتاً نفس الخطر المحتمل والدائم في آن واحد الذي سيرزحان بالضرورة تحت وطأته في نهاية كل مشهد غرامي ، ويشكل نهائي ، في نهاية حياتهما : العدم والعجز . فامتلاك المرأة ، لا سيما حين يكون هذا الامتلاك نفسياً أيضاً كما هو الأمر في الطريق الملكي ، لا يمكن إلا أن يكون مؤقتاً . فالشريكة تفلت بالضرورة في نهاية الاتحاد . كذلك فإن العاهرات اللواتي كان غارين يضاجعهن لم يكنّ يستسلمن إلا مؤقتاً وبشكل خارجي ووهمي . تلك علاقة مماثلة للعلاقة التي يرتبط بها غارين وبيركين مع الواقع التاريخي الذي سينتهي بالضرورة للإفلات من سيطرتهما . وبما أنهما فاتحان ، وفاتحان مريضان ومؤقتان ، فإن الغرام يحمل لهما على صعيد محدود ما يحمله لهما العمل على صعيد أكثر اتساعاً وأشد جوهرية : الوعي بالوجود ، وغاية يمكن السعي إليها شرعاً ، وإمكانية التخلص ، لزمن مهما قصر ، من العجز والعدم .

لنحدد منذ الآن ، درءاً لكل سوء فهم ، أن العلاقات بين الرجال والنساء ستتغير في كتابات مالرو اللاحقة بالتوازي مع تغير رؤيته الشاملة للإنسان وللشرط الإنساني .

وأخيراً ، لكي نختتم هذا التحليل الموجز لرواية **الفاتحون** ، لنتوقف قليلاً عند نهاية الرواية ، أي عند موت غارين (على أن نشير إلى أن بنية هذه النهاية تستعاد بالكيفية نفسها تقريباً في رواية **الطريق الملكي**) . نحن نعلم مسبقاً على ماذا تقوم :

* كلمة فيتنامية نعني المتوحشون ، (موي : متوحش) ، وهي صفة يستخدمها الفييتناميون للاشارة إلى سكان الجبال في جنوب ما كان يسمى الهند الصينية .

(هـ . م).

فاقتراب الموت سيفصل غارين عن الحركة الثورية نهائياً ويعيده إلى عزلة فقد فيها الماضي نفسه كل دلالة حقيقية وفعلية . ولما كان غارين قد عاش طيلة القصة لتأمين انتصار الثورة فقط فإنه يستمع إلى الخطوات الايقاعية للجيش الأحمر المنتصر ويراوده شعور حاد بأنه في مكان آخر وأنه لم تعد ثمة علاقة حقيقية بينه وبين المعركة التي كان هذا الانتصار مآلها .

تبدو لنا هذه النهاية بالمقارنة مع الرواية الكلاسيكية مماثلة ومختلفة في آن واحد . فمعظم الروايات ذات البطل الاشكالي في تاريخ الأدب تنتهي في الحقيقة بتحول يعترف فيه البطل بتفاهة جهوده وبحثه السابق . والحق أن نهاية كل من الفاتحون و الطريق الملكي تقدمان في بعض جوانبهما طابعاً متماثلاً . إن غارين وبيركين ، شأن دون كيشوت وجوليان سوريل وفريدريك مورو وإيما بوفاري ، يشعران فجأة أن عملهما قد كفّ عن أن يحمل لهما دلالة أصيلة وأنهما وحيدان وحدة تامة . لكن الاختلاف مع ذلك لا يقل حقيقة باعتبار أن أبحاث دون كيشوت وجوليان سوريل ومدام بوفاري وفريدريك مورو كانت دوماً أبحاثاً لا طائل من ورائها رغم أن البطل لم يكن يعي ذلك ، في حين أن العمل الثوري في ذاته يبقى مشروعاً طالما أن الموت لم يفعل شيئاً سوى أن أبعد غارين عن هذا العمل ولطّخ كذلك قيمة علاقاته السابقة معه .

فإذا ما قاربنا هذه السطور مع التحليلات السابقة ، لوجدنا أنها تكفي لاستخلاص الوظيفة المركزية لموت البطل في الرواية ودلالته . على أنه يبدو لنا من المهم أن نؤكد أن مالرو قد اختار في الكتابين اللذين كتبا ضمن هذا المنظور نفس نمط الخاتمة ليؤكد إلى أقصى حد ممكن التنافر بين العمل والموت . فغارين كان في عزلة أصلاً ، مبتعداً عن العمل بسبب اقتراب الموت حين أُعلن له أن نيكولاييف قد أوقف صينيين كانا قد حاولا تسميم الآبار التي يتزود منها الجيش بالسيناؤور . وهكذا يعيده الخطر إلى العمل ، ويختفي على الفور ، بسبب هذه العودة ، الانعزال والموت ليظهرا ثانية في اللحظة التي يتم تجاوز الخطر فيها بعد أن صححت أخطاء نيكولاييف وتم التأكد من وجود عميل ثالث .

ويلاحظ غارين نفسه ، وقد عاد إلى العزلة ، هذا الانتقال المفاجىء من عالم إلى

آخر :

« . . . تكفي زلة واحدة من إدارة الأمن لتدخلني في حياة كانتون كما أدخل في ثيابي ، ومع ذلك يبدو لي في هذه اللحظة أنني قد غادرتها . . . »

بعد ذلك ، انتهى كل شيء . فعن سؤال شكلي في الأساس باعتباره على ثقة من أنه سيموت عاجلاً :

« إلى أين تريد الذهاب بحق الشيطان ؟ »

يجيب غارين :

« إلى انكلترا . الآن أعرف ما هي الامبراطورية ، عنف عنيد ومستمر . أن تقود ، أن تحدد ، أن ترغم . الحياة هناك . . . »

لكنه كان بعيداً عن كانتون وعن انكلترا ، قريباً من العدم ومملكته التي لا شكل لها . ويشعر القاص ، في عناق أخير ، بالهاوية التي لا مفر منها والتي تفصل بينهما ، وتنتهي الرواية بثلاث كلمات جوهرية : موت ، يأس ، رصانة أخوية :

. . . حزن مجهول يولد فيّ ، عميقاً ، يائساً ، يناديه كل ما في نفسي من عبث ، والموت الحاضر . . . وعندما يصدم النور من جديد وجهينا ينظر إلي . وأبحث في عينيه عن الفرحة التي ظننتني أراها ؛ لكن لا شيء من هذا القبيل فيهما ، لا شيء سوى رصانة قاسية ومع ذلك أخوية .

مما يثير الفضول أن نثبت أن مالرو ، شأنه في المملكة الغربية وأقمار من ورق ، استعاد في رواياته الأولى ـ مع عدد من التنويعات بالطبع ـ نفس الثيمة مرتين : إن بيركين ، في الحقيقة ، مثيل غارين ، وكلود مثيل القاص ؛ والنضال من أجل الدفاع عن السكان المحليين غير الخاضعين ضد الحكومات المكونة مثيل تمرد الصينيين على انكلترا ، وبالطبع فإن لبيركين ، داخل هاتين البنيتين المتقاربتين ، مشكلات غارين نفسها كما أنه يعطيها نفس الحلول . إذ أن بيركين ، بانخراطه في نضال السكان المحليين غير الخاضعين ضد الحكومات المنظمة ـ شأن غارين في الثورة الصينية ـ لم يتماه في هؤلاء السكان المحليين وإنما وجد في تنظيم معركتهم ومقاومتهم لحضارة الدولة

الواقع الوسيط الذي يسمح له أن يشعر بوجوده، وأن يمنح حياته معنى[13] .

وانطلاقاً من هذه البنية المشتركة ، هناك أيضاً عدد من الاختلافات ب الروايتين . فكما كان جزءا أقمار من ورق يقصان تارة الهزيمة وتارة انتصار الكتّاب ت يبينا أن المشكلات الأساسية في الحالتين تبقى هي نفسها ، تعارض الطريق الملكي بالطريقة نفسها ، بين انتصار الثورة الصينية في الفاتحون وهزيمة القبائل الحرة . و جهة أخرى ، فإن المنظور يختلف في الروايتين رغم تناولهما عالماً مماثلاً : فالفاتحون كان ترسم البنية الشاملة وتبين لنا غارين في مركز النضال بين فريقيْ قوى تاريخية هائلة ؛ حين تسلط الطريق الملكي الأضواء حصراً تقريباً على الزوج كلود ـ بيركين ؛ أما بالنس للقوى التاريخية المتصارعة التي أقصيت إلى محيط عالم الرواية ، فهي لا تملك إلا واق مجرداً إن جاز القول ، يكفي بالضبط للإشارة إلى وجودها فلا نلتقي في الرواية

---

(13) وإليكم كيف يحدد عمله ومشاريعه ـ مشاريع أصبحت تقال بصيغ الماضي لحظة بدء القصة :

« . . . من الحماقة أن تكون ملكاً ؛ المهم هو أن تصنع مملكة . لم أقم بدور الأبل يحمل سيفاً ؛ ولم أستخدم بندقيتي إلا نادراً (وصدقني أنني أصوّب جيداً) . لكن مرتبط بطريقة أو بأخرى مع كل رؤساء القبائل الحرة تقريباً حتى منطقة لاووس العليا . منذ خمسة عشر عاماًوالأمر على هذا النحو . ولقد نلتهم الواحد بعد الآخر ، مخبولين كانوا أم شجعاناً . وليست حكومة سيام هي التي يعرفونها . وإنما أنا الذي يعرفونه .

ـ وماذا تريد أن تفعل بذلك ؟

أريد . . . قوة عسكرية أولاً . فظة لكنها قابلة للتحويل بسرعة . وأنتظر الصراع الذي لا مفر منه هنا سواء بين المستعمِرين والمستعمَرين أو بين المستعمِر أنفسهم فقط . آنئذٍ يمكن أن تتم اللعبة . أريد أن أوجد بين أكبر عدد ممكن من الناس ولأمد طويل . أريد أن أترك آثار جرح على هذه الخارطة . وبما أني أراهن ضد موتي فإني أفضل الرهان مع عشرين قبيلة بدلاً من أن أراهن مع طفل . . . أريد هذا كما كا أبي يريد ملكية جاره وكما أريد النساء » .

لا الخاضعين الذين نظمهم بيركين ولا حكومة سيام رغم أن حقيقة الطرفين محسوسة كما أن طبيعتهما مرسومة بحضور جيران يشبهونهما (السيتينغ والمويس بالنسبة للقبائل الحرة ، والإدارة الفرنسية بالنسبة لحكومة سيام) . ضمن هذا المنظور تتباعد المعركة مع القوى المتصارعة . وسيحتل مكانها ـ جزئياً ـ عدد من المناقشات والتأملات المفهومية . والواقع أن تناول هذه المناقشات في أغلب الأحيان لجوانب حقيقية لكنها بالكاد محددة للبطل في الفاتحون هو ما جعلنا نفترض أن الكتاب قد كتب في الوقت نفسه الذي كتب فيه الكتاب الآخر أو بعده ويقدر من الاهتمام في أن يكونا متكاملين .

وأخيراً ، هناك ، في الطريق الملكي ، شخصية جديدة في الظاهر ، غاربو ، لا تملك حقيقة خاصة بها وإنما تجسّد فقط أحد المخاطر الرئيسية التي تهدد باستمرار الفاتحين من نمط غارين وبيركين .

أما وقد قمنا بصياغة هذه الملاحظات الأولية ، فإن بوسعنا الاكتفاء بتلخيص عقدة الكتاب متوقفين عند بعض المناقشات والمشاهد ذات الدلالة بشكل خاص .

إن إطار القصة العام هو الصراع الدائم بين عدم بلا شكل تجسده نباتات الغابة الاستوائية ، وجهد الناس لأن يدخلوا فيه أشكالاً دلالية : الطريق الملكي للمدن والمعابد الذي اجتاز الصحراء قديماً ، ثم تغلبت عليه وغطّته منذ ذلك الحين والذي سيحاول كلود وبيركين أن يعيداه إلى الحياة من خلال دلالات جديدة ببحثهما فيه ، أحدهما عن المال ، والآخر عن الوسائل المادية للدفاع عن حرية القبائل غير الخاضعة . إن موضوع القصة ، على مستوى مباشر ، هو الصراع بين الصحراء والطريق الملكي ، ويشير لنا مالرو نفسه أنه إذا كان الكتاب يحمل هذا الاسم فلأنه يؤلف المجلد الأول من سلسلة كتب تحمل عنوان « قوى الصحراء » .

على مركب متجه إلى الهند الصينية ، يلتقي الشاب كلود بيركين ، وهو شخصية أسطورية ، عاش ردحاً طويلاً من الزمن بين المتوحشين غير الخاضعين وفصّل لنفسه عندهم نوعاً من الامبراطورية تعارض مملكة سيام والقطاع الذي يديره الفرنسيون . إن بيركين ، حالياً ، يعود ، بعد إقامة في الغرب ، إلى الهند الصينية وقد استحوذت عليه وخيبت أمله مشكلة مهمة لم يتوصل إلى حلها : إذ لم ينجح في الحقيقة في العثور على

المال الذي يحتاجه لشراء أسلحة الرمي الضرورية لمتابعة عمله .

إن بيركين يجد ذاته ، نفسياً ، في هوّة من تلك الموّات التي عرفناها في الفاتحون كلما اشتد المرض على غارين ؛ وسيشرح لنا بنفسه أن خيبته وابتعاده عن العمل لا يأتيان من فشل محاولته العثور على المال فحسب وإنما يأتيان ، في المقام الأول ، من وعي الشيخوخة واقتراب الموت . ولتمييز الوضع يجب أن نضيف أيضاً أنه بمقدار ما يفكر بيركين بنضاله بمملكته ـ رغم إمكاناته الراهنة ـ فإنه مشغول بمصير غاربو ، وهو شخصية مشابهة له كان قد ذهب لتفصيل امبراطورية أخرى مجاورة لامبراطوريته يبدو له وجودها ونشاطها مثيرين للقلق لا سيما وأنه اختفى منذ فترة من الزمن [illegible] يخلف أثراً .

أما بالنسبة لكلود ، فإنه يتخذ لنفسه مهمة جمع التماثيل والنقوش الموجودة في معابد الطريق الملكي القديم المهجورة ليبيعها في أوربا حيث تباع بأسعار خيالية . وتقوم صداقة ، سريعة وطبيعية ، شبيهة بتلك التي كانت تربط في الفاتحون بين القاص وغارين ، بين كلود وبيركين ، لا على الحاجة المشتركة بينهما للمال فحسب ، بل على الطبيعة المشتركة للشخصيتين : فهما فاتحان .

بعد أن يلتقي كلود وبيركين موظفاً من الإدارة الفرنسية ، وهو لقاء موصوف بطريقة لاذعة السخرية ، يعثران فعلاً ، وهما يتابعان طريقهما ، على نقوش وسط الغابة الاستوائية ، لكنهما يعتقدان أنهما يحسّان ، وهما في طريق العودة ، بعد أن هجرهما سائقو العربات في بلد مأهول بالمتوحشين غير الخاضعين ، بحضور غاربو اللامرئي . لكنهما بعد ذلك سيكتشفان الحقيقة : إذ سيعلمان ، حين استقبلهما رئيس المتوحشين في القرية ، أن غاربو ، وقد ذهب لتحقيق مشروعه الصعب والخطر مقتنعاً بأنه يملك كل حساب دوماً ، في حالة الفشل ، حلّ الانتحار ، لم تواته الشجاعة لقتل نفسه وصار عبداً للمتوحشين . لقد جعل هؤلاء منه أعمى ، وربطوه إلى رحى كان مرغماً على تدويرها .

لكن كلود وبيركين يخطفانه ويقتادانه إلى كوخهما ، الأمر الذي يؤدي إلى أن يحاصرهم السيتينغ الذين لا يمكن أن يقبلوا أن يسلك ضيوفهم مثل هذا السلوك . وبعد عدة ساعات من التوتر الشديد جرح خلالها بيركين في ركبته أثناء سقوطه على الأرض ، تم التوصل إلى تسوية : يسمح السيتينغ بموجبها بذهاب الرجلين الأبيضين اللذين يعدان بأن يرسلا لهم لقاء تحرير غاربو جراراً بعدد أفراد القرية . سيحترم الوعد ، ويرسل غاربو الذي لم تعد له أية أهمية إلى مستشفى . غير أن بيركين يعلم لتوه أن جرحه مميت وأنه لن يعيش إلا أياماً معدودات . فيحاول عبثاً ، وقد انتزعه المرض من العالم ، أن يعثر للمرة الأخيرة على صلة بهذا العالم في مشهد غرامي ـ سنعود إليه ـ حينما ينتهي إلى علمه أن حكومة سيام ، وهي التي كانت في طريقها لشق طريق سكة حديد لإخضاع القبائل الحرة لها ، قد احتجت بتشويه غاربو كيما ترسل ، في الوقت نفسه الذي سترسل فيه الجرار ، حملة تأديبية ضد السكان المحليين غير الخاضعين . يشعر بيركين ، شأن غارين في نهاية الفاتحون ، بالخطر الذي يهدد عمله ويعود من فوره إلى عالم العمل . وهكذا ينطلق بصحبة كلود عبر الجبال بأقصى سرعة ليستبق وصول الحملة ولينظم المقاومة . لكن الموت يفاجئه قبل أن يبلغ غايته ، وهكذا ترسم هزيمته الشخصية النهاية القريبة والمحتومة لمملكته .

يتكون جسم الرواية قبل كل شيء من نضال رجلين ـ بيركين وكلود ـ ضد القوى التي لا شكل لها والتي تحطم أشكال الطبيعة . يمكننا أن نستشهد بصفحات عديدة كاملة ؛ لكننا سنكتفي بثلاثة أمثلة :

كانت الغابة والحَرُّ مع ذلك أقوى من القلق : فقد كان كلود يرزح كما لو كان مريضاً تحت وطأة هذا التخمر الذي كانت فيه الأشكال تنتفخ وتتمدد وتفسد خارج العالم الذي يحسب فيه للإنسان حساب ، والذي كان يفصله عن نفسه مع قوة الظلمة .

كانت وحدة الغابة الآن ، تفرض نفسها ؛ منذ ستة أيام عدل كلود عن فصل الكائنات عن الأشكال ، والحياة المتحركة عن الحياة الراكدة ؛ كانت قوة مجهولة تربط النتوءات الفطرية إلى الأشجار وتجعل كل هذه الأشياء المؤقتة تتجمهر على أرض تشبه

زبد المستنقعات ، في هذه الغابات المدخنة التي تعود إلى بداية الكون . أي عمل إنساني هنا كان له معنى ؟ . وأية إرادة احتفظت بقوتها ؟ . كل شيء يتشعب ، ويرتخي ، ويجهد أن ينسجم مع هذا العالم البشع والجذّاب في آن واحد كنظرة الحمقى . . .

إن الغانغرينا ، أيضاً ، سيدة الغابة بقدر ما هي كذلك الحشرات .

أما بالنسبة لشخصية بيركين ، فقد سبق لنا أن قلنا ان لها بنية مماثلة لبنية شخصية غارين ، بنية تشتمل على العناصر نفسها : العمل ، الغرام ، المرض ، خطر العدم ، الوحدة ، الموت . ولذلك سنقلع عن القيام بتحليل مفصل لن يفعل سوى استعادة التحليل الذي قمنا به أثناء حديثنا عن الفاتحون ، وسنكتفي بالتوقف عند بعض المناقشات المفهومية التي تفتتح الكتاب وتسمح بأن نلاحظ بدقة العناصر التي تم بالكاد رسمها في الفاتحون .

تبدأ الطريق الملكي بمناقشة طويلة حول الغرام . وتحتل هذه المناقشة ، وذلك على العكس مما تم في الفاتحون ،حيزاً هاماً على وجه الخصوص ربما يجد تفسيره في همّ المؤلف أن يطور عنصراً اكتفى في السابق بمجرد الشروع بتخديده ، لكنه يجد تبريره أيضاً على الصعيد النفسي والبنيوي لأنه إذا كانت العلاقات بين الرجال والنساء في مجمل مبدعات مالرو ، نسخة عن العلاقات بين الرجال والعالم ، وإذا كانت هذه العلاقات في حالتي غارين وبيركين الخاصتين تملك طابعاً محض غرامي فإن لها في حياتيهما وظيفة متمّمة : ففي كل مرة كان المرض يتغلب فيها وتوضع بالتالي علاقاتهما مع العالم والمجتمع موضع تساؤل ، كانا يحاولان العثور على معنى السيطرة والوجود على صعيد أقل أهمية وأكثر مباشرة كذلك ، هو صعيد الغرام . والحق أن بيركين في الطريق الملكي يجد نفسه على وجه التدقيق في مثل هذه الهوّة ؛ ولذلك فإن الرغبة الغرامية تحتل المستوى الأول سواء في بداية الرواية أو في نهايتها لحظة الموت القريب . ليس ثمة ما يمكن إضافته حول طبيعة هذه الرغبة ، على ما سبق وتحدثنا به مطولاً عند دراستنا لروايةالفاتحون . لنستشهد فقط ببعض الصيغ التي تسمح بتوضيح تحليلنا . إن غرامية بيركين ، شأنها شأن غرامية غاربو (وربما كذلك غرامية غارين لو سلط الضوء عليها أكثر) تستبعد الحب ، وهي مصنوعة في المقام الأول من رغبة في السيطرة ومن خوف

من العجز . ففي بداية الكتاب يستخدم بيركين صيغاً على حظّ من الجذرية :

إن الشباب يفهمون الغرام بشكل رديء . . . إذ حتى سن الأربعين نظل نخطىء ، ولا نعرف التخلص من الحب : إن رجلاً يفكر لا بالمرأة كما يفكر بمتمم لجنس ، وإنما بالجنس كما يفكر بمتمم لا مرأة ، هو رجل ناضج من أجل الحب : بؤساً له . . .

إن ما هو جوهري ، هو ألا يعرف المرء شريكته . فليكن : الجنس الآخر .

يتذكر كلود ، بعد ذلك ، مشهداً عاشه مع بيركين في مبغى بجيبوتي يقول لنا عنه انه « قد أدى إلى فشل مريع » . إن هذا المقطع دلالي بوجه خاص . يبدأ بيركين بشرح أنه هجر العمل لأن العمل بدون أسلحة سائر على كل حال نحو الفشل نظراً لاستحالة مقاومته إدخال طريق سكة الحديد الذي كانت حكومة سيام في طريقها لبنائه . لكن كلود يشك في ذلك ويذهب به الظن إلى أن السبب الحقيقي لهذا الهجر إنما يكمن في العجز الغرامي الذي كان شاهداً عليه في جيبوتي .

غير أن بيركين ، وقد حزر ما يدور في فكره ، يعترض بأنه إذا كان الأمران حقيقيين ومتقاربين فإن السبب الأعمق[14] لهذا الهجر يكمن في وعي حدث لا يردّ بطريقة أخرى : الشيخوخة التي لمحها عبر هذا الضعف الغرامي والتي انتبه لها في الواقع للمرة الأولى عندما نظر إلى سارة ، رفيقة حياته :

ـ أهي مجرد مآخذ تلك التي فصلتك عن مشروعك ؟

ـ لم أنس ذلك : لو أن الفرصة . . . لكني لم أعد أستطيع العيش قبل كل شيء من أجله . لقد فكرت في ذلك مطولاً بعد الفشل في مبغى جيبوتي أيضاً . . . أعتقد أن ما فصلني عنه كما تقول هن النساء اللواتي لم أنلهن . ليس العجز ، افهم . إنذار . . . كالمرة الأولى التي رأيت فيها سارة تشيخ . نهاية شيء ما ، خاصة . . . وجدتني مفرغاً

(14) كانت مصاعب العمل والخوف من العجز موجودة في الواقع بالنسبة لبيركين وغاربو وغارين كذلك خلال المراحل الفاصلة من العمل بوصفها عناصر مقوّمة لهذا العمل .

من أملي مع قوة تتصاعد في ، ضدي ـ كالجوع .

ونعثر على الفكرة نفسها في مكان آخر :

« . . . كلهم يفكرون بـ . . . آه ! كيف أجعلك تفهم . . . بمقتلهم . وهو الأمر الذي لا أهمية له أبداً . الموت هو شيء آخر : إنه العكس . أنت في مقتبل الشباب . لقد فهمته أولاً حين رأيت امرأة تشيخ وكنت . . . المهم امرأة . (لقد حدثتك عن سارة على كل حال) . ثم ، عندما وجدتني عاجزاً للمرة الأولى كما لو أن هذا الإنذار لم يكن يكفي . . . » .

ضمن المنظور نفسه ، نعلم أن غاربو لا يجد متعته الغرامية إلا إذا ما قيّد وجلد من قبل النساء وشعر بنفسه من جراء ذلك مُهاناً إلى حد رهيب :

ـ لقد حدثتك عن رجل يستسلم للنساء كيما يقيّدونه عارياً ، في بانكوك . . . إنه هو . وليس الزعم بالنوم والعيش ـ والعيش ـ مع مخلوق إنساني آخر أكثر عبثية من ذلك . . . لكنه كان يستشعر المهانة بسبب ذلك بشكل فظيع . . .

ـ من أن يشيع أمره ؟

ـ لا أحد يدري . ربما من فعل ذلك . لذا فهو يعوّض . وربما جاء إلى هنا بسبب ذلك ولا شك . . . فالشجاعة تعوّض . . .

لنضف أنه في اللحظة التي يعلم فيها بيركين أن جرحه مميت ، سيطلب أن يؤتى إليه بـ « النساء » وأنه إذا ما عثر على الشعور بوجوده لحظة الامتلاك ، فإنه سيشعر عما قريب إلى أي حد يظل هذا الشعور عابراً :

كان هذا الجسد المجنون بنفسه يبتعد عنه بلا أمل ؛ لن يعرف أبداً ، أبداً أحاسيس هذه المرأة ، ولن يعثر أبداً في هذه القشعريرة التي تهزه على شيء آخر سوى أسوأ ضروب الفراق . لا يملك المرء إلا من يحب . وإذ استحوذت عليه حركته (. . .) أغلق هو الآخر عينيه ، وتهالك على نفسه كما لو كان يتهالك على سم ، ثملاً من القضاء ، بقوة العنف ، على هذا الوجه المجهول الذي يطارده نحو الموت .

والمقطع الآخر المهم والدلالي هو ذلك الذي يتناول التمييز بين نمطين بشريين يطلق عليهما مالرو أحياناً المغامر والفاتح واللذين يطابقهما كلود هنا مع نوعين من

المغامرة : ويكمن هذا التمييز في أن المغامرين ، على اشتراكهم في احتقار المواضعات والمجتمع البورجوازي ، يفكرون بأنفسهم وبأسلوب الشخصية التي يجسّدونها ، في حين أن الفاتحين ينخرطون في نضال فعلي ويعلقون كل شيء على نجاح قضية تتجاوزهم :

. . . كان يفكر : إن ما يسمونه المغامرة ليس هروباً ، وإنما مطاردة : إن وضع العالم لا يتحطم لصالح الصدفة ، وإنما من إرادة الاستفادة من هذا التحطيم . وإنه ليعرف أولئك الذين لاتؤلف المغامرة بالنسبة لهم إلا غذاء الأحلام ؛ (إذا لعبت استطعت أن تحلم) ؛ كما أنه يعرف كذلك العنصر المثير لكل وسائل امتلاك الأمل . بؤس . . .

وسيقول بيركين متحدثاً عن ميرينا :

« أعتقد أنه إنسان يتعطش لأن يقوم بتنفيذ سيرة حياته كما يقوم ممثل بدور ما . أنتم الفرنسيون تحبّون هؤلاء الرجال الذين يعلقون أهمية على . . . ماذا ، آه ، نعم . . .على تمثيل دور أكثر من تعليقهم الأهمية على الانتصار » .

سيقول الكابتن لكلود : « كل مغامر ولد من مولع بالكذب » ، في حين أن بيركين« لايبالي إزاء مسرة تمثيل حياته ، وقد تخلص من الحاجة للإعجاب بافعاله » .

وحين يذكر الاختلاف بين ميرينا وبينه ، يضيف بيركين :

« . . . لقد حاولت جدياً ما أراد ميرينا محاولته عندما ظن نفسه على خشبة مسارحكم . من الحماقة أن تكون ملكاً ؛ المهم هو أن تصنع مملكة . . . »

لقد خصص حيّز كبير ، ضمن سياق الأفكار نفسه هذا ، لشخصية جدّ كلود . لقد عاش هذا ، دون الالتزام بأية قضية كانت ، معزولاً ومستقلاً ، محتقراً لكل المواصفات الاجتماعية ، ومات في الثالثة والسبعين من عمره « موت فيكنغ عجوز » ويظن كلود الذي محضه الإعجاب أنه عثر في بيركين على شخصية قوية من شخصية جده ، لكن بيركين يؤكد :

« أعتقد أن جدك كان أقل دلالة مما تظن ، في حين أنك أكثر دلالة منه بكثير . »

هناك عدة مقاطع مخصصة لمشكلة أخرى دلالية على وجه الخصوص : هي

مشكلة الانتحار التي سبق الإلمام بها في الفاتحون ، بمناسبة اغتيال هونغ لتشانغ ـ دي ، وهو الاغتيال الذي موّهه أنصار الضحية تحت ستار انتحار أيديولوجي . لقد عبر كلين آنذاك عن شكوكه في مصداقية هذا الانتحار « بعنف لا تفسير له » ، غير مؤمن بإمكان الانتحار الأيديولوجي .

ـ إن الانتحار لا يهمني .

ـ لأن ؟

ـ من يقتل نفسه يسعى وراء صورةٍ صنعها عن نفسه : إننا لا نقتل أنفسنا أبداً إلا لنوجد . لا أحب أن نكون مخدوعين بالاله .

بيد أنه إذا كان الفاتح لا يعتبر الانتحار أداة معركة ، فإن احتماليته تبقى عنصراً حاسماً من عناصر وعيه بوصفه إمكانية استبعاد انحطاط وجود سيغدو فيه النضال والعمل مستحيلين . وتكمن كذبة غرابو على وجه الدقة في أنه أراد أن يحيا وأن يتصرف كفاتح في حين أنه لم يملك الشجاعة في اللحظة الحاسمة ليقتل نفسه . لنقل بشكل عابر إنه كان قد أعلن عن ضعفه في المقطع الذي استشهدنا به أعلاه والخاص بعلاقاته الخاصة مع الغرام . وثمة ، حول هذا الموضوع ، مشهد دلالي بوجه خاص : لقد نوى كلود عنه وعن بيركين ، عندما كانا محاطين بالستينغ ، أن يقتلا نفسيهما بما تبقى لديهما من رصاص إن لم يتوصلا للذهاب :

أشار إلى مكان الطلقات في المعبّىء .

ـ ستبقى دوماً رصاصتان . . .

ـ نعم ؟

كان هذا هو غرابو . صوت وحيد يسعه أن يعبر إلى هذا الحد إذن من الكراهية (. . .) ولم يكن ثمة سوى الكراهية ، كان هناك اليقين أيضاً . كان كلود ينظر إليه مذهولاً : (. . .) خراب شديد . ولقد كان أكثر من شجاع . كان هو الآخر يفسد تحت آسيا ، كالمعابد . . . (. . .)

ـ ياللاله الطيب ، ليس مستحيلاً مع ذلك أن . . .

ـ أحمق ! . . .

كان رأس غرابو المدمَّر يقول ما هو أقوى من الشتيمة بل وحتى من الصوت : لا نستطيع عندما يكون الأمر بلا فائدة ، وعندما يكون الأمر ضرورياً يحدث أننا لا نعود نستطيع أبداً .

ولكي نختتم هذا التعداد الذي يسعنا بالطبع الاستمرار فيه إلى حد كبير فإننا سنلح على عدد من مقاطع الطريق الملكي الخاصة بمعنى الحياة وكذلك على خاتمتها المماثلة لخاتمة الفاتحون في كل جوانبها .

يكمن معنى الحياة ، في نظر بيركين كما هو في نظر غارين ، في العمل بوصفه الوسيلة الوحيدة والفريدة للتغلب على التهديد بالعدم ، والعجز ، وخاصة الموت . لنستشهد ، على سبيل المثال ، بهذا الحوار مع كلود على المركب ، لحظة قرر بيركين ، متعباً ، أن يهجر العمل :

- ... صحيح ، ماذا تعني كلمة الوصول في نظرك ؟

- أن تعمل بدلاً من أن تحلم ، وفي نظرك ؟

(...)

- إضاعة الوقت .

(...)

هل ستعود إلى غير الخاضعين ؟

- ليس هذا ما أسميه إضاعة وقت ، على العكس .

(...)

- على العكس ؟

- هناك ، وجدت كل شيء تقريباً .

- ما عدا المال ، أليس كذلك ؟ .

وفي مكان آخر من الكتاب :

- لست أنا الذي يختار : انه من يقاوم .

- ولكن مقاومة ماذا ؟ .

(...)

ـ وعي الموت .
ـ الموت الحقيقي هو الانحطاط .
(. . .) الشيخوخة أخطر بكثير ! أن تقبل مصيرك ، ووظيفتك ، (. . .) اننا لا نعرف ما هو الموت عندما نكون شباباً . . .

وفجأة ، اكتشف كلود ما كان يربطه إلى هذا الإنسان الذي كان قد قبله دون أن يفهم لماذا : مسّ الموت .

أو أيضاً :

لم يكن يهمه أن يقتل أو أن يختفي : إنه لم يعد يتمسك بنفسه ، وقد وجد بذلك معركته حين لم يجد النصر . ولكن أن تقبل تفاهة وجودك وأنت حي ، كأنها سرطان ، أن تعيش مع رطوبة الموت في اليد . . . ما الذي كانته حاجة المجهول هذه ، هذا الهدم المؤقت لعلاقات سجين بسجان ، تلك التي يطلق عليها من لا يعرفها مغامرة ، إن لم تكن دفاعاً ضدها ؟ (. . .)

أن تتحرر من هذا الحياة المستسلمة للأمل وللأحلام ، الخلاص من هذا المركب السلبي .

أما بالنسبة للخاتمة ، فإن بنيتها مماثلة لبنية خاتمة الفاتحون ، الأمر الذي يبرهن على تمسك مالرو ، صراحة أو ضمنا ، بجعل قرائه يفهمون العلاقات بين وعي الموت والعمل في بنية شخصيتي غارين وبيركين .

كان غارين ، وهو معزول ووحيد أمام الموت ، قد نسيَ هذا الموت لكي يغرق نفسه في العمل أثناء الفترة القصيرة التي استغرقها استجواب عميلين للعدو حاولا تسميم الآبار ، لكي يعود ثانية ، بالطبع بعد أن انتهت هذه الحلقة ، إلى العزلة الكاملة . يبدو لنا سبب هذه الحلقة جلياً : فالمقصود افهام القارىء إلى أي حد يستبعد الاشتراك في العمل بمجرد وجوده ـ حتى وإن كان هذا العمل مؤقتاً بكل وضوح ومحكوماً عليه ألا يدوم سوى عدة لحظات ـ كل عودة إلى الذات ولكل تفكير ينصب على المرض والعزلة والموت .

كذلك ، حين يستغرق بيركين في العمل ، واعياً باقتراب موته وبتفاهة كل محاولة

للنسيان بواسطة الغرام ، بعد أن علم فجأة أن قبائله مهددة بتقدم الحملة الحكومية ، سيفقد هذا الوعي كل أهمية ، بل وكل حقيقة ، رغم أنه يعرف نفسه محكوماً عليه حكماً لا مفر منه . إن النص يقول ذلك صراحة : يود سافان ، وهو رئيس إحدى القبائل المتوحشة ، أن يؤجل المعركة . فيخاطب بيركين ، الذي كان يتحدث معه كلود ، قائلاً بالفرنسية :

« ولكن حتى ذلك الحين . . . ربما أكون قد متّ . لهجة أخاذة ، لقد كان يؤمن بحياته من جديد . »

وفي لحظة أخرى ،حين كانوا مهددين بأن يجدوا الطريق مقطوعاً أمامهم : قال ، كما لو كان يخاطب نفسه ، هامساً :

- هناك لحظات أشعر فيها أن هذه القصة لا أهمية لها .

- أن تكون مقطوعاً ؟ .

- لا : الموت .

غير أن المرض يتابع طريقه ولا مفر من الموت ؛ وسيحاول بيركين ، وقد أرغم على أن يعي ذلك ، أن يربط الموت إلى العمل :

- . . . ياللحمى القذرة . . . عندما سأتخلص منها ، أود على الأقل . . . كلود ؟

- إنني أصغي إليك ،ولو . .

- يجب أن يرغمهم موتي على أن يكونوا أحراراً على الأقل .

- وماذا سيفيدك ذلك ؟

كان بيركين قدأغلق عينيه : من المستحيل أن تجعل نفسك مفهوماً ممن هو على قيد الحياة .

بعد ذلك ، ومع استفحال المرض ، يتلاشى العمل كيلا يترك مكاناً إلا للعزلة ؛ وما يزال ببركين يود أن يصل بيته ، وأن يموت حيث عثر وجوده على دلالته ، رغم أن هذه الدلالة باتت في نظره غريبة :

. . . كان يعرف أنه في بيته سيشفى وسيموت في آن واحد ، وأن العالم سينغلق

على بصيص الأمل الذي يتعلق به ، محاطاً بهذه السكة الحديدية كما لو كان محاطاً بقيد سجين ؛ وأنه لا شيء في العالم أبداً يمكن أن يعوّض آلامه الماضية ولا عذاباته الحاضرة فأن تكون إنساناً أشد عبثية من أن تكون محتضراً ، . .

إنه سيموت مع ذلك في عالم العبث والعدم ، بعد أن صار غريباً على كل من يحيط به ، بما في ذلك كلود ، وحتى على جسده :

. . . إلى جانبه كلود الذي سيعيش ، والذي يؤمن بالحياة كما يؤمن الآخرون بأن الجلادين الذين يعذبونك هم من البشر : مكروهين . وحيداً . وحيداً مع الحمى التي تخترقه من الرأس إلى الركبة ، وهذا الشيء المخلص الموضوع علىٰ فخذه : يده .

. . . لا شيء أبداً يمكن أن يعطي معنى لحياته ، ولا حتى هذه النشوة التي تلقي به في ملجأ من الشمس . ثمة بشر على هذه الأرض ، وهم يؤمنون بمشاعرهم وبآلامهم وبوجودهم . (. . .) ومع ذلك ، لم يكن هناك أي إنسان كان ميتاً : لقد مروا كالغيوم التي كانت لتوها تتلاشى في السماء ، كالغابة ، كالمعابد ، وحده الذي سيموت ، وحده سينتزع .

« . . . ليس ثمة . . . موت . . . هناك فقط . . . أنا . . . (. . .)

. . . أنا . . . الذي سأموت . . . »

ويتذكر كلود باحتقار جملة من طفولته : « إلهي ، كن معنا ساعة احتضارنا . . . » . كان يريد أن يعبّر بيديه وعينيه ، إن لم يكن بكلماته ، عن هذه الأخوة اليائسة التي تلقي به بعيداً عن نفسه ! . وقبّله على الكتفين .

كان بيركين ينظر إلى هذا الشاهد ، غريباً ككائن من عالم آخر .

نملك حول رواية الفاتحون وثيقتين مهمتين ، لا نظراً للشخصية الاستثنائية لمؤلفيها ، تروتسكي ومالرو ، والمشكلات التي يطرحانها ، مشكلة الاستراتيجية الثورية ومشكلة العلاقات بين السياسة والأدب فحسب ، وإنما كذلك لاحتمال أن تكون هذه المناقشة قد لعبت دوراً أولوياً في التطور الذي قاد مالرو من روايتي الفاتحون و الطريق الملكي إلى رواية الشرط الإنساني وذلك لأن المنظور التروتسكي يحتل في الرواية الثالثة حيّزاً كبيراً

لقد رأى تروتسكي الذي قرأ الفاتحون بعد سنتين من ظهورها في هذه الرواية وثيقة سياسية قبل كل شيء ذات أهمية نسبية ، وأرسل إلى « المجلة الفرنسية الجديدة » مقالاً يقيّم فيه الكتاب ضمن هذا المنظور . من الصعوبة بمكان أن نتضور مثل هذا النقص الفاضح في فهم الجانب الأدبي من المبدع . إذ أنه سيكتب ، في الواقع ، منذ بداية المقال ، بعد أن تثبت أن غارين هو الناطق باسم مالرو ، أن « الكتاب يحمل اسم رواية » . ويؤكد : « نحن في الحقيقة إزاء تأريخ روائي للثورة الصينية في مرحلتها الأولى ، أي مرحلة كانتون » . وفي مكان آخر يتحدث عن « رواية » مالرو آخذاً بعين الاعتبار وضع كلمة رواية بين قوسين . كل ذلك يبيّن إلى أي درجة يهمل تروتسكي ضمن منظوره كسياسي بنية الكتاب الأدبية المحضة والذي هو عبارة فعلاً عن رواية دون حاجة لقوسين ، بطلها غارين لا الثورة .

وانطلاقاً من ذلك ، وضمن منظور هو منظوره الذي نعرفه ، أي منظور البروليتاريا الثورية التي يتوجب عليها الانخراط في سياسة هجوميةمعارضة لكل التسويات ولكل القوى السياسية للبورجوازية ، يفصل تروتسكي في نقده ، مركّزاً إياه على الوصف الذي قام به مالرو للثورة الصينية . فالوضع في الصين يبدو له مماثلاً للوضع الثوري الذي تطوّر في روسيا في أكتوبر 1917 . ولنلاحظ بشكل عابر أن واحداً من مآخذه على مالرو أنه جعل من بورودين ثورياً في حين بورودين لم يكن في الواقع إلا بيروقراطياً في الكومينترن لم يشترك لا في ثورة 1905 ولا في ثورة 1917 (إننا نذكر ذلك لأن بورودين سيظهر في رواية الشرط الإنساني فعلاً مجرد بيروقراطي في الحزب) .

ينقسم جواب مالرو ، وهو أكثر ايجازاً ، إلى جزأين ويتموضع على مستويين مختلفين ، يشرح في الجزء الأول بحق لتروتسكي أن الكتاب عبارة عن رواية لا عن تأريخ للثورة :

. . . هذا الكتاب ليس « تأريخاً روائياً » للثورة الصينية لأن التأكيد الرئيسي فيه ينصب على العلاقة بين الأفراد والعمل الجماعي ، لا على العمل الجماعي وحده .

سيعالج بشكل منفصل إذن ما هو « وليد شروط التخييل » في نقد تروتسكي ،

أي ما هو آت من ضرورة حل مشكلة جمالية لم يتمكن تروتسكي حتى من لمحها . في هذا المجال تقع في المقام الأول شخصية بورودين الذي ربما كان بيروقراطياً في منظور تروتسكي لكنه يبدو في منظور غارين وكل من يحيط به ثورياً محترفاً . وبايجاز فإن « باصرة الرواية تسود الرواية » أما وأن الأمر كذلك ، وبما أن تروتسكي يعترف كذلك للشخصيات بـ « قيمة الرموز الاجتماعية » ، فإن مالرو يتناول أيضاً « مناقشة الجوهري » أي المشكلات السياسية التي طرحها تروتسكي .

يشكل الجزء الثاني من الجواب دفاعاً حازماً ، وإن كان مهذباً ، عن سياسة الأممية . إذا أن تروتسكي يخلط في الحقيقة بين الوضع في الصين والعالم مع الوضع في روسيا عام 1917 . فإذا ما كان التكتيك الهجومي مبرراً تماماً في وضع قوي ، فإن الوضع الضعيف يتطلب على العكس تكتيكا دفاعياً ، كالذي يجري كأنه تكتيك الأممية الشيوعية في الفترة التي كانت تدور فيها الأحداث المرويّة فيالفاتحون . ولا بد أن نلاحظ ، حول هذه النقطة ، أنه إذا كان مالرو على حق تماماً في الجزء الأول الخاص بالمشكلات الجمالية والأدبية ضد تروتسكي الذي أهمل الجوهري ، فإنه ولا شك أيضاً على حق جزئياً ، عندما ، يتناول المشكلات السياسية. فالاختلاف الكبير بين السياسة التي نادى بها تروتسكي وتلك التي اختارتها وفرضتها الأممية الشيوعية كان بالفعل اختلافاً بين سياسة وهمية هجومية وسياسة دفاعية تتطابق احداهما مع تقييم متفائل والأخرى مع تقييم متشائم لعلاقات القوى القائمة . بيد أن مالرو بصف سياسة الأممية كما لو كان الأمر فقط مجرد تقييم خاص للوضع في الصين ولمشكلة تزمين مؤقت يهدف إلى السماح بتجميع القوى اعداداً لهجوم جديد في حين أن التعارض في الواقع بين التروتسكية وسياسة الأممية ـ التي غدت فيما بعد السياسة الستالينية ـ كان أكثر عمقاً وذا طابع دولي . لا بل إن الصيغ المستخدمة ذاتها من قبل الجماعتين المتخاصمتين تعبرّ عن هذا التعارض بوضوح . فقد تصوّر هؤلاء وأولئك التعارض بين الهجوم والدفاع بوصفه مهماً ولا شك ، لكنهمشتقمن تعارض أعمق بكثير : هو التعارض بين استراتيجيات « الثورة الدائمة » و « الاشتراكية في بلد واحد » .

كان تروتسكي بعلم أن علاقات القوى لم تكن دوماً لصالح الثورة ، لكنه كان

يعتقد أن المجتمع الاشتراكي لا يمكن أن يُبنى في بلد متأخر كروسيا دون أن تدعمه ثورة عمالية ، وكان يرى في السياسة التي يدعو إليها الأمل الوحيد لتعزيز حظوظ نجاح الثورة وبقاء الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي .

وبالمقابل ، كانت قيادة الأممية تنطلق من فكرة أن الأمر الجوهري هو الاحتفاظ بالقلعة السوفياتية التي تم بناؤها وأنه نظراً لأن علاقات القوى التي لم تكن في صالح الثورة والتي نشأت عن استقرار الرأسمالية (كان الحديث آنئذٍ يدور حول « استقرار نسبي ») فإن كل حركة ثورية توشك ، إن لم تمتد إلى جزء مهم من العالم وإن لم تكن منتصرة ، أن توجد تحالفاً دولياً مضاداً للسوفيات وأن تعرض للخطر وجود الاتحاد السوفياتي نفسه . انطلاقاً من ذلك إنما تطورت المراحل المختلفة للسياسة الدفاعية ، منذ المرحلة الستالينية ـ البوخارينية التي كان الرهان ما يزال ينصب خلالها على التحالف مع القوى الديمقراطية والديمقراطية المزيفة (مع الكومينترن في الصين ، وضمناً مع تشانغ كاي ـ تشيك) ، حتى المرحلة الستالينية التي نودي خلالها بسياسة دفاعية مطلقة أدت إلى معاهدة عدم الاعتداء مع ألمانيا الهتلرية في عام 1939 والتي كانت تقتضي استخدام جهاز الأممية والأحزاب الشيوعية ضد كل خطر يتجلّى في تطور وتعمق الحركة الثورية في مختلف بلدان العالم .

إذا كنا تطرقنا هنا لهذه المشكلات ، فلأنها تبدو لنا ذات أهمية رئيسية لفهم الرواية التالية لمالرو ، الشرط الإنساني ، التي سنتناول الآن دراستها وموضوعها الثورة الصينية ، وداخل هذه الثورة ، الصراع بين جماعة ثوريي شنغهاي من جهة ، وقيادة الحزب والأممية التي تطلب إليهم عدم مقاومة تشانغ كاي ـ تشيك من جهة أخرى ، وكذلك الصراع بين قيمتين مجسّدتين بهذه القوى : القيمة التروتسكية الخاصة بالجماعة الثورية المباشرة ، والقيمة الستالينية الخاصة بالانضباط[15] .

(15) تروتسكية وستالينية ، ولكن ليس بصورة مطلقة ، إذ أن تروتسكي لم يسبق له أبداً أن أنكر قيمة الانضباط كما أن الستالينيين لم ينكروا أبداً قيم المجموعة الثورية ، إنهما كذلك من حيث إن كلا من هذين الاتجاهين كان يؤكد لأسباب سياسية تعرّضنا لها أولوية احدى هاتين القيمتين على الأخرى .

لقد كان لظهور رواية مالرو الثالثة هذه بعد **الفاتحون** و **الطريق الملكي** دويّ هائل جعل منه شهيراً في العالم كله .

وعلى الرغم من أننا ما زلنا إزاء واحدة من الروايات التي أطلقنا عليها « روايات الانتقال » (بين الرواية ذات البطل الاشكالي والرواية بلا شخصية) ، ورغم أن الموضوع ما يزال ، كما هو الأمر في **الفاتحون** ، الثورة الصينية ، فإن عالم **الشرط الإنساني** ، بالمقارنة مع الروايتين السابقتين ، يختلف اختلافاً كلياً .

هل كان المؤلف تحت تأثير مناقشته مع تروتسكي ؟ . هوذا أمر يستحيل بالطبع تقريره على وجه اليقين . غير أنه يبقى أن هذا الكتاب في بعض جوانبه ـ وفي بعض جوانبه فقط ـ يقترب بقدرٍ ما من المنظور التروتسكي .

الا أنه أياً كانت أهمية « تاريخ الثورة » فيه (وهو أكثر أهمية في **الشرط الإنساني** منه في **الفاتحون**) فإنه يبقى في النهاية ثانوياً بالنسبة لتحليل بنيوي أو حتى مجرد أدبي . إنّ جدّة الكتاب الحقيقية بالنسبة لعالمي **الطريق الملكي** و**الفاتحون** اللذين كانت تحكمهما مشكلة التحقق الفردي للأبطال ، تكمن في أن عالم **الشرط الإنساني** محكوم بقوانين أخرى ، وخاصة بقيمة مختلفة : قيمة الجماعة الثورية .

لنتناول دفعة واحدة ما هو جوهري : تتضمن **الشرط الإنساني** ، كرواية بالمعنى الدقيق للكلمة ، بطلاً إشكالياً ، وتصف لنا ، كرواية انتقال ، لا فردا وإنما شخصية إشكالية جماعية : جماعة شنغهاي الثورية التي يمثلها في القصة في المقام الأول ثلاثة شخصيات فردية : كيو ، كاتو ، ماي ، وكذلك هملريخ وكل المناضلين المجهولين

= ولا ينحاز مالرو في **الشرط الإنساني** لأيٍّ منهما وإنما يكتفي بالاشارة إلى الحجج التي تدعم كلا من القيمتين والنتائج المترتبة على هيمنة كل منهما ، الا أن من الواضح أن عواطفه تتجه نحو ثوريي شنغهاي . وبالمقابل ، يختفي الصراع بين الانضباط وارادة تطوير الثورة كلياًفي **الأمل** ـ رغم أن المشكلات التي كانت تطرح في اسبانيا في الواقع ، كانت قريبة من تلك التي وصفت في الصين ـ باعتبار أن محور الكتاب الوحيد هو قيمة الانضباط حصراً منظوراً إليه بوصفه مشكلة عسكرية لا مشكلة سياسية .

الذين نعرف أنهم محاطون بهم[16] .

(16) يبدو لنا من الأهيمة بمكان مع ذلك أن نشير إلى أن الطابع الإشكالي للبطل الروائي يغيّر ، حتى درجة ما ، من طبيعته بالانتقال من الفرد إلى الجماعة . فالمشكلات الفردية في الواقع لكيو وماي وكاتو تنحلّ في الشرط الإنساني كما أن حياتهم دلالية كلياً ؛ غير أن عمل الجماعة في كليتها ، بالمقابل ، هو الإشكالي نظراً لارتباطه بقيم العمل الثوري المباشر المتناقضة الذي يُوجِدُ الجماعة والانضباطَ داخلَ الأممية ، ونظراً لاستحالة تنظير التناقض الناتج عنه .

ومن نتائج ذلك تغيّر هام في الخاتمة : فالحقيقة أنه لم يعد هناك أبداً في الشرط الإنساني « تحوّل » ، أو وعي للطابع المؤقت أو الاشكالي للبحث السابق فالخاتمة هنا عبارة عن تكثيف أقصى للموقف الذي يميز كل القصة : تمجيد الأفراد ، فشل كامل لعمل الجماعة الخارجي ، على الأقل على الصعيد المباشر (فالمستقبل الذي يرتسم في الصفحات الأخيرة ليس مضافاً فحسب كما سنبيّن وإنما هو مستقبل جماعة أخرى غير جماعة ثوريي شنغهاي) .

وهناك نقطة أخرى بدا من الضروري تحديدها خلال مناقشة النص بين الباحثين في جامعة بروكسل .

فإذا كان البطل ، في بنية الشرط الإنساني ، حقاً مؤلفاً من جماعة ثوريي شنغهاي ، فإن العالم ليس مؤلفاً من تشانغ كاي ـ تشيك ، وفيرال والقوى المضادة للثورة بشكل واضح وواع وإنما كذلك من قيادة هان ـ كوالشيوعية التي ، لأنها ثورية بصورة ذاتية ، تساعد موضوعياً ضمن الزمن المحدود الذي يشكّل حدث الرواية على فشل ثوريي شنغهاي وعلى انتصار تشانغ كاي ـ تشيك .

أما بالنسبة للرابطة التي تجمع في القصة جماعة شنغهاي إلى قيادة هان ـ كو بوصفهما جماعتين شيوعيتين معارضتين للقمع الرأسمالي ، فإنها تؤلف على وجه الدقة هذه العلاقة الجدلية بين البطل والعالم التي أحسن لوكاتش وصفها والتي تجعل بنية الرواية ممكنة .

بطل جماعي وإشكالي ؛ تأتي هذه الصفة الأخيرة التي تجعل من الشرط الإنساني رواية حقيقية من تعلّق ثوريي شنغهاي ببطلين هما في آن واحد جوهريان و ، في عالم الرواية ، متناقضان : تعميق وتطوير الثورة من جهة ، والانضباط تجاه الحزب والأممية من جهة أخرى .

لكن الحزب والأممية الملتزمين بسياسة دفاعية محضة والمعارضين لكل عمل ثوري في المدن ، يسحبان القوات المخلصة لهم ويطالبان بتسليم الأسلحة لتشانغ كاي - تشيك رغم أن هذا يستعدّ بكل وضوح لتذبيح القياديين والمناضلين الشيوعيين[17] .

لم يكن ثمة مفرّ ضمن هذه الشروط من أن يتجه مناضلو شنغهاي في طريق مستقيم نحو الهزيمة والمذبحة .

وهكذا نرى لِمَ يقترب منظور الكتاب ، باعتباره أيضاً « تاريخ ثورة » من الفكر المعارض . إذ لما كان مكتوباً ضمن منظور كيو وماي وكاتو ورفاقهم ، فإنه يؤكد ضمناً على تخريب قيادة الحزب لمعركتهم وعلى مسؤولية هذه القيادة في الهزيمة والمذبحة وتعذيب المناضلين[18] .

إن القيمة التي تحكم عالم الشرط الإنساني في هذا الاطار هي قيمة الجماعة ، ولا يمكن لهذه الجماعة أن تكون سوى جماعة المعركة الثورية .

---

(17) سيقبل الحزب في النهاية فقط وأمام مقاومة مناضلي شنغهاي أن تدفن الأسلحة التي لم يتم تسليمها .

(18) يجب أن نشير مع ذلك إلى أن مالرو لايتابع على المستوى النظري موقف تروتسكي والمعارضة اللذين كانا يتحدثان عن « خيانة » البيروقراطية باعتباره يرى في موقف الأممية - كما تؤكد هذه الأخيرة صراحة - تكتيكاً مؤقتاً وأبقى المناقشة حول طابعه الصحيح والخاطىء مفتوحة . وفضلا عن ذلك ، يدافع الجزء الأخير من الرواية عن الموقف « الرسمي » لـ « الاشتراكية في بلد واحد » ، ويشير إلى أن بناء الاتحاد السوفياتي والنضال اللاحق للحزب الشيوعي يضمان ويواصلان معركة مناضلي شنغهاي .

وبما أن العالم الذي يجري فيه الحدث هو عالم **الفاتحون** نفسه ، فإن الشخصيات هي بالضرورة الشخصيات نفسها ـ تقريباً ـ رغم أنها مرئية من زاوية أخرى . لذلك ، ولكي يتم تسليط النور عليها بشكل أفضل ، لن يكون من غير المفيد أن نقوم بتحليلها على التتالي بوضع كل واحدة منها بالعلاقة مع الشخصية المطابقة لها في الرواية السابقة .

وسنبدأ ، طبعاً ، بالشخصية الرئيسية : جماعة الثوريين . لقد كانت هذه الجماعة مشخّصة في **الفاتحون** عبر شخصية بورودين[19] . إن الاختلاف واضح لكنه مبرر باختلاف المنظور .

لا يمكن للثوري ، منظوراً إليه من قبل غارين الفرداني ، إلا أن يكون فرداً صفته المميزة لا مجرد ارتباطه الوثيق بالبروليتاريا وبالمنظمة التي تقود الثورة ، وإنما وصوله إلى درجة التماهي مع هذه البروليتاريا ومع هذه الثورة ، في حين أن هذه الصفة المميزة ، إذا ما نظر إليها من الداخل ، هي على وجه الدقة ، ما يحول الفرد إلى جماعة . وهكذا فليست القصة التي ترويها **الشرط الإنساني** قصة عمل كيو وماي وكاتو ورفاقهم ، قصة هزيمتهم وموتهم ، وإنما هي أيضاً ، ومع ارتباطها الوثيق بهذا العمل ، قصة جماعتهم التي هي واقع مادي ، حيّ ، ومتحرك .

وإذا ما تركنا جانباً الشخصيات العابرة ، فإننا سنلقى من حولهم أربع شخصيات لا تندرج في أي مجموعة أخرى وتبقى عبارة عن أفراد شبه منعزلين : الحليف ، وهو الارهابي الصيني تشين ، والعدو ، فيرال ، وشخصيتين متوسطتين : كلابيك وجيزور .

لقد كتبنا لتونا عن الارهابي الصيني إنه « حليف » ، في حين أن هونغ ، في **الفاتحون** ، يبقى « عدوا » رغم كل شيء وكان على غارين ـ على وده وفهمه الكاملين له ـ أن ينتهي إلى إعدامه . إن الاختلاف يتجلى في أن تشين ، وهو بعيد عن أن يكون

---

(19) إن بورودين نفسه يظهر في **الشرط الإنساني** ، لكنه يظهر فيها شخصية مختلفة تماماً عن شخصيته في **الفاتحون** . إنه الآن قائد الأممية الشيوعية ، إنه البيروقراطي على النحو الذي رآه تروتسكي ، وهو لا يشترك إلا بالاسم فقط مع المناضل المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالثورة الذي عرفناه في **الفاتحون** ، والذي يمثله في رواية **الشرط الإنساني** ، كما قلنا لتونا ، مناضلو شنغهاي .

مثل هونغ ، عبارة عن مزيج من هذا الأخير ومن غارين ، وهو مزيج تسيطر فيه العناصر المقاربة في شخصيته لتلك التي تكوّن شخصية غارين . وهو أمر يجد تفسيره وتبريره باختلاف المنظور نفسه . فالاختلاف إذا ما نظر إليه بعيني غارين ، بينه وبين هونغ ، اختلاف كبير جداً . إن هذا الأخير يتخذ في الواقع موقفاً مجرداً غريباً عن أي اهتمام بالفعالية ، في حين أن غارين لا يمكن له أن يجد معنى وجوده ـ وإن كان معنى هشاً ومؤقتاً ـ إلا في العمل الثوري المرتبط كلياً بفعاليةالمعركة .

على أن هذا الاختلاف يفقد في منظور بورودين كثيراً من أهميته ،فهونغ وغارين يتشابهان من حيث إنهما فردان ، على عداوتهما الصريحة والنشيطة للبورجوازية ، لا يتماهيان على كل حال في الثورة .

أما في طرف خصوم الثورة ، فهناك شخصية وحيدة حاضرة فعلاً في الرواية ، هي شخصية فيرال الذي يدير مجموعة صناعية ويشارك في قلب تحالفات تشانغ كاي ـ تشيك ويدبر التفاهم بين هذا الأخير وبورجوازية شنغهاي . إنه شخصية من نمط **الفاتح** ، ولكنه بالطبع فاتح أكثر سطحية بكثير من غارين وبيركين نظراً لأنه التزم جانب القيم المزيفة ، جانب ما يجسد في الرواية الشر والكذب بدلاً من أن ينضم إلى الثورة . والواقع أنه يمثل أحد الأخطار التي يتعرض لها هذا النمط الإنساني ، وهو خطر تعرض له نيكولاييف في **الفاتحون** حين أوحى للقاص أنه كان بوسع غارين أن يصير « موسولينياً » .

وأخيراً تحتل شخصيتان في الرواية مكاناً على حظ من الأهمية بين الثوريين والرجعيين : جيزور ، والدكيو ، وكلابيك . وهذا الأخير واحد من معارفنا القدامى لكنه اختفى مع ذلك في روايتي مالرو السابقتين : إنه يشخص هنا المناطيد والخطايا الرئيسية التي التقيناها في **أقمار من ورق** ،وهو الرجل الذي يعيش في الخيال ؛ الفنان غير الامتثالي ، المهرّج . ولابد من أن نؤكد أن مالرو كان يشعر ، في اللحظة التي كتب فيها **الشرط الإنساني** ، بتعاطف إزاء هذه الشخصية أكبر مما كان يشعر به قديماً ، أثناء فترة **أقمار من ورق** . ولهذا أيضاً تفسيره : فقد كان المقصود في **أقمار من ورق** نزع القناع عن الناس الذين يزعمون أنهم الثوريون الوحيدون الشرعيون في عالم لم يكن فيه

أي مجال للأمل ، في حين أن كلابيك يبدو الآن بين الثوريين من جهة ، وتشانغ كاي ـ تشيك وفيرال من جهة أخرى ، شخصاً يتحرك كثيراً بلا فائدة . على أنه يجدر بنا أن نثني على الكاتب الذي ، رغم مشاعره تجاه كلابيك ، سلّط الأضواء بلا رحمة على حقيقة أن موقف هذا الأخير المعزول عن الواقع يمكن أن يكون مفيداً أو ضارا بله أن يكون مصيرياً بالنسبة للثوريين الذين يخوضون المعركة دفاعاً عن القيم الأصلية .

ويجسّد جيزور أخيراً الثقافة الصينية العريقة التي تبدو في نهاية التحليل غريبة عن كل عنف رجعي أو ثوري . وهو يطابق ، بالنسبة لرواية **الفاتحون** ، أساساً ، تشانغ ـ داي . على أن هذه المطابقة ، لكي تكون حقيقية ، لا تجعله أكثر تعقيداً وتوسيطاً مما هو عليه الأمر في حالات شخصيات أخرى . فتشانغ ـ داي يعارض العنف الثوري إيماناً بمبدأ ، في أن جيزور ، على العكس ، يرتبط بالثورة لا بشكل مباشر ـ لأسباب أيديولوجية مثلاً ـ وإنما لتعلقه بابنه[20] الذي التزم بها جسداً وروحاً . والحق أنه يبدو لنا أننا هنا إزاء مظهرين متكاملين للصين القديمة ، كما أنه من المستحيل علينا أن نتصور جيزور في **الفاتحون** وتشانغ ـ داي في **الشرط الإنساني** . ولا يقل عن ذلك صحة أن ثمة سبب بنيوي يدعم الحل الذي تبناه مالرو : **فالفاتحون** تقص في الحقيقةانتصار الثورة ، أما **الشرط الإنساني** فتروي هزيمتها ؛ والحق أن جوهر شخصيات من أمثال جيزور وتشانغ ـ داي يتمثل في معارضة العنف المنتصر ، والتواجد بطريقة لا شك في هشاشة فعاليتها ، إلى جانب المغلوبين .

إن عقدة الرواية ، رغم حدتها ومأساويتها ، هي على حظ من البساطة :

أمام تقدم جيش من الكومينتانغ (الذي كان تشانغ كاي ـ تشيك والحزب الشيوعي الصيني ما يزالان يؤلفان في آن واحد جزءاً منه) كانت منظمة الشيوعيين السرية في شنغهاي تعدّ بدعم من النقابات للتمرد كيما تسهّل انتصار المحاصرين وتؤمن لنفسها قيادة الحركة بعد النصر في آن واحد. والواقع أن الصراع بين تشانغ كاي ـ تشيك والشيوعيين كان يشتد حدة بقدر ما كان انتصار الكومينتانغ يصبح قريباً . وكان

(20) لنذكر أن تشانغ ـ داي كان يتحدث أيضاً في **الفاتحون** عن أبناء أصدقائه الذين أرغمهم على دخول مدرسة الضباط .

عليهما في الواقع ، وقد اتحدا في النضال ضد عدو مشترك ، أن يواجها الآن حل مشكلة البنية الاجتماعية والسياسية للصين الجديدة التي وضعتها هزيمة العدو في مقدمة المشكلات .

ويقوم جزء مهم من مناضلي القاعدة في الحزب الشيوعي الصيني ، ومنهم ثوريو شنغهاي ، بتنظيم الفلاحين والنقابات ، واعدين الأوائل بالإصلاح الزراعي ، والآخرين باستلام السلطة في المدن . ولكن تشانغ كاي ـ تشيك كان يُعدّ ، بهدف مقاومتهم والاحتفاظ بسيطرته على الكومنتانغ ، للتحالف مع أعدائه القدامى ، وللقطيعة مع الشيوعيين ولتذبيح المناضلين . وإذ تجد قيادتا الأممية والحزب الشيوعي الصيني أنهما أضعف من أن تخوضا النضال ، تقرران منع كل عمل ثوري وترك الطريق مفتوحاً أمام تشانغ كاي ـ تشيك ، آملتين أن يدفعه هذا الموقف الوجل إلى أن يقرر ألا فائدة من القمع وأن يؤجل بالتالي قلب تحالفاته .

لكن مناضلي شنغهاي الذين بدأوا العمل أساساً ، كانوا مقتنعين على حق بعكس ذلك . إلا أنه لم يكن باستطاعتهم على كل حال ، لأسباب مادية وأيديولوجية ، أن يتصرفوا بمعزل عن وضد قيادة الحزب . وهكذا لم يبق لهم من مخرج سوى أن يستسلموا للهزيمة والمذبحة . تقص الرواية عملهم عشية دخول الكومينتانغ مدينة شنغهاي ، ورد فعلهم لحظة انتهت إلى علمهم قرارات قيادة الحزب ، وهزيمتهم بعد دخول تشانغ كاي ـ تشيك وأخيراً تعذيب هذا الأخير للشيوعيين وتنظيم مذبحتهم ، مذبحة سيقتل فيها الكثير ، ومنهم اثنان من أبطال الرواية الثلاثة : كيو وكاتو .

يبدأ الكتاب بمشهد شهير : قيام تشين بقتل مهرب سلاح ، أو بشكل أدق ، سمسار كيما يأخذ منه الوثيقة التي تسمح للثوريين بالحصول على عدد من المسدسات . قتل يشير طابعه دفعة واحدة للاختلاف بين تشين وهونغ : فهذا القتل على المستوى النفسي عمل ارهاب سيسمح لتشين بوعي مشكلاته الفردية ؛ أما على المستوى المادي ، فإنه عمل أمرت به المنظمة الثورية ويؤلف بالتالي جزءاً من عمل منظم . وثمة مقطع من الكتاب يشير في آن واحد إلى أهمية هذا القتل بالنسبة للنضال الجماعي والدلالة الخاصة التي يكتسبها بالنسبة لتشين :

. . . لم تكن حركة التمرد القريبة التي كانت تستهدف تسليم شنغهاي للقوات الثورية تملك مائتي بندقية . فإذا ما حازت على المسدسات ذات الأخمص (وعددها ثلاثمائة تقريباً) التي فاوض هذا الوسيط ، الميت ، الحكومة على بيعها ، ضاعف المتمردون ـ الذين كان أول عمل يتوجب عليهم القيام به هو تجريد الشرطة من أسلحتهم لتسليح قواتهم بها ، ـ من حظوظهم . غير أن تشين لم يكن منذ عشر دقائق قد فكر بذلك ولو مرة واحدة .

حين تم القتل كان تشين مرغماً ، لكي ينزل ، على اجتياز فندق كانت الحياة فيه تتابع مجراها المعتاد . تتيح هذه الحلقة فرصة القيام بوصف ممتاز للتعارض بين عالمين مختلفين نوعياً : عالم العمل الثوري وعالم الحياة اليومية الذي لا يبالي بالأفكار ولا بالسياسة . ويفيد هذا التعارض في الشرط الإنساني في الإشارة إلى الوعي الذي شعر به تشين بالاختلاف بين عالم العمل الارهابي الذي ينتمي إليه وعالم « حياة الناس الذين لا يقتلون » . وسيستعيد مالرو في أشجار الجوز في ألتنبرغ بعد عدة سنوات وصفاً مماثلاً كيما يشير إلى اكتشاف فيكتور بيرجيه في مرسيليا ، لحظة هجرة النضال من أجل انتصار الحركة الطورانية (ونعتقد أن علينا أن نفهم من ذلك بالطبع الحركة الشيوعية . .) ، لوجود عالم الحياة اليومية الذي لا يبالي بالأفكار ولا بالعمل ، عالم لم يتوصّل ، رغم استعداده ، للاندماج فيه . وعندما التقى تشين في المصعد « برمانيا أو سياميا شبه ثمل » يقول له « إن فتاة المرقص ذات الثوب الأحمر رائعة » فقد رغب ، كما يقول لنا مالرو ، « في آن واحد أن يصفعه ليخرسه وأن يخنقة لأنه كان حياً » . غير أنه إذا كان التعارض بين عالمين ، عالم العمل وعالم الحياة اليومية ، هو وحده المشار إليه في أشجار الجوز في ألتنبرغ ، فإن عالما ثالثاً في الشرط الإنساني يعارض وينضاف إلى عالم الحياة اليومية الذي لا يبالي بالسياسة وإلى عالم العمل الارهابي الذي يعزل ، وهو عالم تؤلف صيرورته موضوع الرواية الجوهري : أي عالم الجماعة الثورية التي ينتمي إليها عمل تشين في جزء منه ، والذي تقوم وظيفته وغايته بوجه الدقة على دمج العالمين الآخرين .
بعد اغتيال الوسيط واجتياز الفندق الحافل بالناس المبتهجين واللاابالين ، يلتقي تشين رفاقه .

لقد انتزع حضورهم تشين من وحدته الرهيبة ، بهدوء ، كما تنتزع نبتة من الأرض ما تزال جذورها الدقيقة تشدها إليها . وفي الوقت الذي كان يعود خلاله إليهم بالتدريج كان يبدو أنه يكتشفهم ـ كما اكتشف أخته في المرة الأولى عندما كان عائداً من دار للبغاء . . .

قلنا ان تشين يتطابق وشخصية غارين أكثر من مطابقته لشخصية هونغ وأنه في التحليل الأخير يؤلف تركيباً من الاثنين . وكما هو الأمر بالنسبة لهونغ ، فإن أول عملية قتل يقوم بها ستكون نشوة ومنعطفاً حاسماً في حياته . لكنه شأن غارين ، سيعود بعد القتل لمنظمة المناضلين الثوريين الذي لم يلتقهم هونغ ثانية أبداً ، ولن يعمل أبداً ، على امتداد الرواية ، معارضاً لها ، وشأن غارين أيضاً ، فهو يندمج في النضال الجماعي لكنه لا يتماهي فيه[21] .

---

(21) وسيعترف بذلك خلال المحادثة التي سيجريها بعد ذلك مع جيزور ، والده الروحي : وقال مواجهاً جيزور أخيراً :

ـ إنني وحيد بشكل غريب .

كان هذا مذعورا (. . .) وكان مالا يفهمه أن تشين الذي أتى ولا شك على رؤية رفاقه هذه الليلة باعتباره قدم من رؤية كيو لتوه يبدو شديد البعد عنهم . وسأل :

ـ ولكن الآخرين ؟

(. . .)

ـ إنهم لا يعرفون .

ـ إنه أنت ؟

ـ إنهم لا يعرفون هذا : لا أهمية لذلك (. . .) وإنما أن هذه هي المرة الأولى (. . .) إنك لم تقتل إنساناً أبداً ، أليس كذلك ؟ .

وتؤكد نفس المحادثة أيضاً قرابة أخرى مع غارين . فالمرأة الأولى التي ضاجعها كانت عاهرة (ستقول ماي في مكان آخر من الكتاب أن تشين « لايطيق الحب ») . وطبيعة علاقاته مع العاهرات اللواتي يضاجعهن هي تركيب من

ولما كان تشين قد التحق بعد عملية القتل بجماعة الثوريين فإنه يلتقي بين من التقاه من الرفاق شخصيتين تقعان في مركز الرواية لا بوصفهما فردين ، وإنما بوصفهما

= السيطرة والتضامن :

وسأل جيزور :

ـ ماذا شعرت بعد ذلك ؟

(. . .)

ـ بالكبرياء .

ـ لكونك رجلاً ؟

ـ لكوني لست امرأة .

لم يعد صوته يعبّر عن الحقد وإنما عن احتقار معقد .

وتابع :

ـ أظن أنك تريد أن تقول انه كان يتوجب علي أن أشعر بنفسي . . . منفصلاً ؟

(. . .) نعم . بشكل رهيب . إنك على حق في الحديث عن النساء . ربما كنا نحتقر كثيراً من نقتله . ولكن أقل من الآخرين .

(. . .)

ـ من الذين لا يقتلون ؟

ـ من الذين لا يقتلون : البكور .

كذلك ، انه قبل كل شيء ، وقبل أن يكون صينياً ، وشأن غارين ، مثقف ورجل تبني حياته فكرة .

وأجاب تشين بحقد : ـ إنني صيني .

« وفكر جيزور : لا ، إلا فيما يخص غريزته الجنسية . لم يكن تشين صينياً . وكان المهاجرون من كل حدب وصوب من الذين تحفل بهم شنغهاي قد بينوا لجيزور إلى أيّ حد ينفصل الإنسان عن أمته بطريقة وطنية ، لكن تشين لم يعد ينتمي إلى الصين حتى بالطريقة التي تركها بها : حرية كاملة ، شبه لا إنسانية ، تجعله يستسلم للأفكار تماماً . » .

ممثلين للجماعة بأكملها ، وللجماعة الثورية : كاتو وكيتو .

إن ما يميز هذا وذاك انخراطهما الكامل في العمل . ولن يُرى كاتو في الكتاب إلا بوصفه مناضلاً في المعركة ،لحظة توقيفه ، ثم لحظة إعدامه . في حين أن كيو سَيُرى ، بالمقابل ،في حياته الخاصة ، ومن خلال علاقاته مع ماي ، بيد أن ذلك لا يمثل إضافة لمجال جديد ومختلف ، إذ أن ماي وكيو يتميزان بتأليف حياتهما العامة وحياتهما الخاصة تركيباً عضوياً ، أو ،لكي نستخدم تعبير لوكاتش ، بتحقيقهما التركيب الشامل للفرد وللمواطن ؛ ولأن هذا التركيب ـ الذي لم يكن له وجود في الكتابات السابقة لمالرو ـ هو ، على وجه الدقة ، شديد الندرة في الحياة العادية فقد كان ينبغي الإشارة إلى أي حد ينخرط فكر ووعي كيو انخراطاً كلياً في العمل . وهكذا فإن مالرو سيقول لنا مراراً إن كل فكرة لدى كيو كانت مبنية عضوياً بالمعركة القريبة .

وها نحن في اللحظة التي يدخل فيها الحي الصيني بعد أن قرر مهاجمة المركب لخطف المسدسات :

وفكر كيو : « حي ممتاز » . كان منذ أكثر من شهر وهو يعد للتمرد متنقلاً من لجنة إلى لجنة ، قد كف عن رؤية الشوارع : لم يعد يمشي في الوحل وإنما على مخطط . (. . .) وعلى منعطف زقاق ، غرقت نظرته فجأة في أعماق أضواء شارع عريض ؛ ورغم أن الشارع مغلف بالمطر الشديد ، فقد كان منظوره مرتسماً في عقله ، إذ كان لا بد من مهاجمته ضد البنادق والرشاشات التي كانت تصوب من كل أعماقه . . .

وكذلك ، في اللحظة التي وصل فيها مركز المراقبة ، بعد اجتيازه الحي الصيني :

تقدم قناصان أناميان ورقيب من الجيش الاستعماري لفحص أوراقه : كان يحمل جواز سفر فرنسي . ولإغراء من في المركز كان ثمة بائع قد علق فطائر صغيرة على رؤوس الأسلاك الشائكة . (وفكر كيو : « نظام ممتاز لتسميم أي مركز إذا احتاج الأمر ») .

ويبحث داخل المركز عن كلابيك . لقد سبق أن قلنا إن هذا الأخير لا يعيش في الواقع وإنما في الخيال . وهو أمر تعبّر عنه أشياء عديدة منها مظهره الخارجي :

أيا كان لباسه ـ كان يرتدي لباساً رسمياً هذا المساء ـ فقد كان البارون دوكلابيك

يبدو متنكراً .

وقد وجده مشغولاً برسم لوحة خيالية ، أمام فتاتي مقهى ، لدخول تشانغ كاي ـ تشيك . كيف يتصور نفسه داخل هذه اللوحة ؟

ـ **وأنت ، ماذا ستفعل ههنا ؟**

ويرد شاكياً ، باكياً :

ـ **وكيف لا تحزرين ياعزيزتي ؟ . سأكون فلكي البلاط ، وسأموت أثناء ذهابي لقطف القمر من مستنقع ، ذات مساء أكون فيه ثملاً ـ هذا المساء ؟**

سنعود فيما بعد للشخصيتين الأخريين اللتين بقي علينا تحديد ملامحهما ، جيزور وفيرال .

إن ما يحدد رواية الشرط الإنساني بالنسبة للروايات السابقة ، هو قبل كل شيء غياب العنصر الذي كان أهم عنصر في هذه الروايات ، أي الطابع الرئيسي المميز لغارين ، ولبيركين ، وحتى لبورودين : المرض . إن المرض موجود بالطبع في الشرط الإنساني ، ولكن وجوده مشروط بامتلاك الكتاب لمظهر آخر ، هو التاريخ الاجتماعي : مرض أطفال الشعب ، النتائج التي ترتبت على انتحار فاشل لامرأة أرادت الموت لنفسها كي تتخلص من الزواج بعجوز غني ، الخ . أما بالنسبة للأبطال ، وهم مناضلون ثوريون ، فمن الممكن أن يقتلوا ، وأن يعذبوا ، لكنهم يظلون جوهرياً سالمين ؛ لا بل انهم يحدّدون ، بوجودهم ، قمة الشرط الإنساني ، وبالتالي قمة الصحة . وإذا كان ثمة مرض ، فإنه لا يتعلق بالأفراد وإنما بالجماعة الثورية التي هي بطل الرواية الحقيقي الذي سبق أن تحدثنا عن طابعه الاشكالي . أما بالنسبة لسيكولوجية هذه الجماعة ، فإننا بدلاً من أن ندرسها خطوة خطوة ، سوف نتناولها في مناسبتين هامتين على وجه الخصوص : الحب والموت والعلاقات بين كيو وماي من جهة ، والتعذيب وإعدام الثوريين لحظة انتصار تشان كاي ـ تشيك من جهة أخرى .

إن الحب والموت في الحقيقة عنصران مهمان لتمييز الشخصيات الروائية عموماً وشخصيات مالرو خصوصاً . إلا أن لهما في الشرط الإنساني طبيعة ووظيفة مختلفتين عن طبيعتهما ووظيفتهما في المؤلفات السابقة . وقد سبق أن قلنا إن العلاقات بين الرجال

والنساء في عالم مالرو تعكس دوماً العلاقة الشاملة بين الانسان والعالم . ولذلك فإننا لا نلتقي في عالم بيركين وغارين سوى الغرام وعلاقات السيطرة في حين أن الغرام في الشرط الإنساني ، وهي رواية الجماعة الثورية الأصيلة ، شأنه شأن الفرد ، مدرج ومتجاوز في جماعة أصيلة ومتفوقة هي جماعة الحب .

كان ثمة جملة ، جملة واحدة فقط ، تعلن في الطريق الملكي إمكانية هذه العلاقة التي ستحتل مركز الشرط الإنساني . ولقد سبق لنا الاستشهاد بها : عند لجوء بيركين ، وقد علم بدنو أجله ، إلى الغرام ، وفي لحظة وعيه استحالة أي امتلاك غرامي دائم ، سيفهم كذلك « أننا لا نمتلك إلا من نحبه » .

إن هذه الجملة التي لا معنى لها في عالم الطريق الملكي والتي لا وجود فيها للحب ، تعلن عن الشرط الإنساني التي سيبدع فيها مالرو عبر كيو وماي أول زوج عاشق في مبدعه وإحدى أجمل وأنقى قصص الحب التي وصفت في مبدعات القرن العشرين الهامة[22] .

أما الغرام والسيطرة فإنهما ليسا غائبين بالطبع في الكتاب الذي يشتمل على مشهدين شهيرين بصددهما ، غير أنهما يخصان ، لا كيو وماي بطلي الرواية ، وإنما يخصان على وجه الدقة شخصية هامشية في الرواية ، هي شخصية فيرال التي تتطابق كما سبق وقلنا في بعض جوانبها وشخصيتي غارين وبيركين . وسنجد ، من ناحية أخرى ، في ظرف أكثر إنسانية ولا شك ، نفس العلاقة الغرامية المحضة مع النساء لدى تشين ، وهي شخصية نكرر أنها تتطابق هي الأخرى وإلى حد كبير مع شخصية غارين .

على أن ثمة بين الغرام والسيطرة في الروايات السابقة من جهة والشرط الإنساني من جهة أخرى اختلافاً هاماً وجوهرياً لفهم الشخصيات . ففي الروايات السابقة ، يؤلف الغرام والسيطرة قيمتين هشّتين لكنهما ايجابيتان في حين أنهما يتغيّران كلياً وتنخفض قيمتهما بسبب حضور الحب في رواية الجماعة الثورية هذه التي هي الشرط الإنساني .

(22) نظراً للأهمية الخاصة التي يكتسبها حب كيو وماي في مجمل مبدعات مالرو ، ونظراً لصعوبة تحليل هذا الحب بواسطة المفاهيم ، فسوف ندع للنص نفسه أن يتكلم عبر استشهادات عديدة سنقوم باقتطافها منه .

سوف نعود للحديث عن ذلك فيما بعد . لنبدأ على كل حال بحب كيو وماي الذي يؤلف في الشرط الإنسانيقصة حب في القرن العشرين ، أي في حقبة لم يعد فيها بمقدور أي رجل وأي امرأة بلوغ مثل هذا الشعور . لذلك فإنه لا يمكن أن يحقق النجاح إلا بمقدار ارتباطه عضوياً بالعمل الثوري لطرفيه .

قصته هي قصة شعور جديد كلياً يدخل في صراع مع رواسب ما تزال موجودة لدى كل منهما لنمط من الشعور والغرام تجاوزاه في الواقع . وبعبارة أخرى ، فإن كيو وماي ليسا دوماً على مستوى وجودهما كما أنه لن يتم تجاوز الضعف المتبقي لدى كل منهما إلا بفضل العمل والموت القريب اللذين يساعدانهما ويرغمانهما على بلوغ مستواهما ثانية .

والوقائع معروفة : إذ لما كانت ماي تعرف أن كلاً منهما في اتحادهما قد احتفظ في آن واحد بحريته الخاصة وصمّم على احترام حرية الآخر ، فإنها ، في لحظة ضعف ، ـ وإلى حد ما مدفوعة بشعور الشفقة والتضامن اللذين يربطانها إلى رجل تعرف أنه يوشك أن يقتل خلال عدة ساعات ـ ، قد ضاجعت زميلاً لها كان يرغب بها رغم أنها لا تحبه . وبما أنها على قناعة من أنه لن تكون لذلك أية أهمية على صعيد علاقتها مع كيو التي ستتأثر ، بالمقابل ، لأقل كذبة ، فإنها تقص ما جرى على كيو الذي يعاني من ذلك ألماً شديداً وشعوراً قوياً بالغيرة :

كان كيو يشكو أذلّ الآلام : ذلك الذي نحتقر أنفسنا إذ نعانيه . حقاً انها كانت حرة في أن تضاجع من تشاء . فمن أين يصدر إذن هذا الألم الذي لا يملك عليه أي حق والذي يملك هو كثيراً من الحقوق عليه ؟ .

(. . .)

ـ كيو ، سأقول لك شيئاً فريداً ، وحقيقياً مع ذلك . . . حتى قبل عشرين دقيقة كنت أظن أن ذلك لن يهمّك . ربما كان يريحني أن أظن ذلك . . . ثمة نداءات ، خاصة عندما تكون بهذا القرب من الموت (إنني معتادة على موت الآخرين ياكيو . . .) ، لا علاقة لها بالحب على الاطلاق . . .

ومع ذلك فالغيرة موجودة ، وهي محيّرة لا سيما وأن الرغبة الجنسية التي توحي بها تعتمد على الحنان ، كان يحاول ، بينما كانت عيناه مغلقتين وهو يعتمد على كوعه

دوماً ، أن يفهم - ياللمهنة البائسة - . ولم يكن يسمع سوى تنفس ماي المكبوت ، واحتكاك أطراف الكلب الصغير . إن مصدر جرحه أولاً (سيكون وياللأسف ثمة ثانياً وثالثاً) ما يظنه شعور الرجل الذي أتت ماي على مضاجعته (لا أستطيع مع ذلك أن أسميه عشيقها !) باحتقارها . كان أحد رفاق ماي القدامى ولا يكاد يعرفه . لكنه يعرف الشعور المعادي للمرأة المتأصل لدى كل الرجال تقريباً . « إن فكرة أنه يستطيع بما أنه ضاجعها ، ولأنه ضاجعها ، لأن يفكر بها : « تلك الدجاجة الصغيرة » تثير لدي الرغبة في أن أصرعه . أولا يكون المرء غيوراً إلا من افتراض ما يفترضه الآخر ؟ ياللإنسانية التعساء . . . » . إن ماي لا ترى في ممارسة الجنس أيّ التزام . . وعلى هذا الرجل أن يعرف ذلك . فأن يكون قد ضاجعها ، ليكن ، لكن لا يتخيلنّ أنه امتلكها . « انني أصير مدعاة للأسف » لكنه لا يستطيع شيئاً ، ولم يكن الأمر الجوهري هنا ، انه يعرف ذلك . إن ما هو جوهري ، ما يحيّره حتى القلق ، هو أنه بات مفصولاً عنها فجأة ، لا بالكراهية - رغم وجود الكراهية في أعماقه - ولا بالغيرة (أم أن الغيرة كانت ذلك على وجه التدقيق ؟ ؛ وإنما بشعور لا اسم له ، هدّام كالزمن أو الموت : الشعور بأنه لن يجدها ثانية .

ويذهب كيو ، دون أن تعود العلاقة إلى مجراها :

مدّت له ماي شفتيها . كان عقل كيو يريد تقبيلها ؛ أما فمه فلا ؛ - كما لو أن فمه قد احتفظ ، مستقلاً - بشيء من الحقد . وقبّلها أخيراً تقبيلاً رديئاً . نظرت إليه بحزن ، وقد خفضت أهدابها ؛ وكانت عيناها الملئتين بالظلال قد صارتا معبّرتين تعبيراً قوياً ما إن باتت العضلات مصدر التعبير . وذهب .

ولم يدرك إلى أي حد كان حبهما عميقاً إلا عندما صار وحيداً في الشارع وعاد إلى العمل :

« ليس الرجال أمثالي ، إنهم أولئك الذين ينظرون إلي والذين يحكمون علي ؛ أما أمثالي ، فهم أولئك الذين يحبونني ولا ينظرون إلي ؛ الذين يحبونني ضد كل شيء ، الذين يحبونني ضد السقوط ، والدناءة ، والخيانة ، أنا وليس ما أفعله أو ما سأفعله ، من يحبونني ما دمت أحب نفسي - بما في ذلك الانتحار . . . ومعها فقط أمتلك هذا

الحب ممزقاً أو غير ممزق كما يمتلك الآخرون معاً أطفالاً مرضى ويمكن أن يموتوا . . . »
لم تكن السعادة يقيناً ، وإنما كانت شيئاً بدائياً ينسجم والظلمات ، ويصعّد في نفسه حرارة تنتهي في عناق ساكن كالتصاق خد بخد ـ الشيء الوحيد الذي كان فيه قوياً قوة الموت .

كان ثمة على السطوح ظلال تقف في مراكزها .

ولن يتم التغلب على الأزمة إلا عند الهزيمة ، في اللحظة التي يذهب فيها كيو إلى اجتماع اللجنة المركزية ؛ إنه يعرف ، كما تعرف ماي ، أنه ربما قبض عليه وأعدم . ومع ذلك يبدو التوتر للوهلة الأولى يتراكم :

ـ أين تذهبين ؟ .

ـ معك ياكيو .

ـ ولماذا ؟

لا تجيب . وقال :

ـ من الأسهل التعرف علينا معاً من التعرف علينا منفصلين .

ـ لكن لا ، لماذا ؟ . إذا تم الاخبار عنك ، فالأمر هو نفسه .

ـ لكنك لن تفيدي في شيء .

ـ وماذا أفيد هنا خلال كل هذا الوقت ؟ . إن الرجال لا يعرفون ماذا يعني الانتظار . . .

وقام بعدة خطوات ، ثم توقف واستدار نحوها :

ـ اسمعي ماي ، عندما كانت حريتك موضع نقاش ، فقد اعترفت بها .

وفهمت إلامَ يشير ، وخافت : كانت قد نسيت ذلك . والحقيقة أنه أضاف بلهجة صماء :

ـ وكيف عرفت كيف تأخذينها . الموضوع الآن موضوع حريتي .

ـ ولكن ياكيو ، ما علاقة هذا بذاك ؟

ـ إن الاعتراف بحرية الآخر هو معرفة أنه على حق ضد ألمه الخاص . إنني أعرف ذلك من التجربة .

وسكت من جديد . نعم ، في هذه اللحظة كانت إنساناً آخر . شيء ما بينهما كان قد تغير .

وأكملت :

ـ إذن ، لأنني . . أخيراً بسبب ذلك ، لم يعد بوسعنا أن نواجه الخطر معاً ؟ . . . فكر ياكيو : إن المرء يحسب أنك تثأر لنفسك . . .

ـ ألاّ يستطيع المرء ، وأن يبحث عنه عندما لا يفيد هما أمران مختلفان .

ـ ولكن إذا كنت غاضباً علي إلى هذا الحد ، فليس عليك إلا أن تتخذ لك عشيقة . . . ثم ،، لا . لم أقول هذا ، ليس صحيحاً ، فأنا لم أتخذ عشيقاً ! وتعرف تماماً أن بوسعك أن تضاجع من تشاء . . .

وأجاب بمرارة :

ـ أنت تكفيني .

وأدهشت نظرته ماي : فقد كانت كل المشاعر تمتزج فيها . وعلى وجهه ـ وهو أشد الأمور مدعاة للحيرة ـ تعبير شبق مقلق مجهول منه هو نفسه .

وتابع القول :

ـ ليست المضاجعة ما أرغب به هذه اللحظة . لا أقول انك على خطأ وإنما أقول : إنني أريد الذهاب وحدي . الحرية التي تعترفين لي بها هي حريتك . حرية أن تفعلي ما يعجبك . الحرية ليست تبادلاً ، إنها الحرية .

ـ إنه هجران . . .

صمت .

ـ لماذا يكون كائنان متحابان في مواجهة الموت ياكيو إن لم يكن ذلك كيما يواجهانه معاً ؟

وحزرت أنه سيذهب دون أن يناقش ، فوقفت أمام الباب . وقالت :

ـ لم يكن عليك أن تمنحني هذه الحرية إذا كان عليها أن تفصلنا الآن .

ـ إنك لم تطلبيها .

ـ لكنك اعترفت لي بها أولاً .

وفكر : « لم يكن عليك أن تصدقيني » . كان ذلك صحيحاً ، فقد كان دائماً يعترف لها بها . ولكن مناقشتها له هذه اللحظة حول هذه الحقوق تزيد من المسافة التي تفصله عنها .

وقالت بمرارة :

ـ هناك حقوق لا تعطى إلا لكي لا تستخدم . .

ـ إذا لم أكن قد اعترفت بها إلا لتستطيعي أن تتعلقي بها هذه اللحظة . . . لن يكون الأمر بهذا السوء . . .

هذه الثانية تفصلها أكثر مما يفصلها الموت : الأهداب ، الفم ، الصدغان ، مكان كل ضروب الحنان مرئي على وجه ميتة ، ولم تعد هاتان الوجنتان العاليتان وتلك الأهداب الطويلة تنتمي إلا إلى عالم غريب . إن جراحات أشد ضروب الحب عمقاً تكفي لاستثارة كراهية على حظ من الجمال . فهل تتراجع ، وهي على هذه المسافة القريبة من الموت ، نحو عتبة عالم العداوة هذا الذي تكتشفه ؟ . تقول :

ـ إنني لا أتعلق بشيء ياكيو ، لنقل انني كنت على خطأ ما تريد ، ولكن الآن ، في هذه اللحظة ، وعلى الفور ، أريد الذهاب معك . إنني أطلب ذلك منك .

كان ساكتاً . وتابعت :

ـ إذا كنت لا تحبني ، إذا كان لا يهمك أن تدعني أذهب معك . . . إذن ؟ لم نجعل أنفسنا نتألم ؟ .

وأضافت بارهاق : « كما لو أن الوقت وقت ذلك » .

(. . .)

وسألت : ـ هل نذهب ؟

ـ لا .

ولما كانت أشد إخلاصاً من أن تخفي غريزتها ، فقد عادت إلى رغباتها بعناد قطة كانت غالباً ما تغيظ كيو . كانت قد ابتعدت عن الباب ، لكنه أدرك أنه كان يرغب باجتيازه ما دام على يقين من أنه لن يجتازه .

ـ ماي ، هل سنفترق فجأة ؟ .

ـ هل عشت كامرأة بحاجة للحماية . . .

بقي كل منهما واقفاً في مواجهة الآخر ، لا يعرفان ما يقولان ، ولا ير بالصمت ، عارفين كلاهما أن الزمن الذي يمضي قد أفسد هذه اللحظة ، وهي إ أخطر لحظات حياتهما : لم يكن مكان كيو هنا ، وإنما في الجنة ، وكان نفاذ صبره وراء كل ما كان يفكر به .

ودلّته على الباب بوجهها .

ونظر إليها ، وأخذ رأسها بين يديه ، وشدّه بعذوبة إليه دون أن يقبلها كان بوسعه أن يضع في عناق الوجه هذا كل ما تشتمل عليه حركات الحب الر- من حنان وعنف ممتزجين . وأخيراً تباعدت يداه .

وانغلق البابان . كانت ماي تتابع الإصغاء ، كما لو كانت تنتظر أن ينغلق ؛ باب ثالث لم يكن له وجود، ـ الفم مفتوح ومبلول ، ثمل من الحزن ، وقد اكتشف إذا كانت قد أشارت له بالذهاب وحده فلأنها كانت تفكر بأنها اللفتة الوحيدة يمكن أن تجعله يقرر اصطحابها معه .

ولكن كيو ، وقد انطلق وحيداً في الشارع ، يشعر من جديد بالقوة التي تشدّ ماي :

لم يكن الانفصال قد خلص كيو . على العكس : كانت ماي أقوى في الشارع ـ باعتبارها قبلت ـ مما كانت عليه في مواجهته ، معارضة له . ودخل ا. العصينية ، مدركاً تماماً ذلك ، ولكن بلا مبالاة . « هل عشت كامرأة بـ للحماية ؟ . . . » بأي حق يمارس حمايته المشفقة على المرأة التي قبلت حتى أن يذهـ وباسم ماذا كان يتركها ؟ هل كان على يقين من أنه لم يكن في ذلك ثأر ما ؟ لا شك ماي كانت لا تزال جالسة على السرير ، يسحقها عذاب لا حاجة به إلى ت سيكولوجي . . .

وقفل راجعاً يهرول .

كانت الغرفة فارغة : فقد خرج أبوه ، وما تزال ماي في الغرفة . وقبل أن توقف ، وقد سحقته أخوة الموت ، مكتشفاً إلى أي حد يظل الجسد ، أمام

التكريس ، عرضياً رغم حميته . كان يفهم الآن أن قبول جرّ الكائن الذي نحب إلى الموت قد يكون الشكل الأشمل للحب ، الشكل الذي لا يمكن تجاوزه .

وفتح الباب .

فرمت بسرعة معطفها على كتفيها ، وتبعته دون أن تقول شيئاً .

وما ان وصلا مكان الاحتجاع حتى تصرع ماي ويعتقل كيو . بعد ذلك ، وعند تنفيذ الإعدام ، يبلع كيو السم الذي يحمله معظم القادة الثوريين معهم توقّعاً لهذا الاحتمال ، ويقتل نفسه خلاصاً من التعذيب ، وفي لحظة الموت ، يلتقي ثانية كلياً ودون أي تحفظ في آن واحد ماي ورفاق المعركة الآخرين :

أغلق كيو عينيه (. . .) لقد رأى كثيراً من الناس يموتون ، وكان قد فكر دوماً ، تساعده على ذلك تربيته اليابانية ، أن من الجميل أن يموت المرء من موته ، من موت يشبه الحياة . غير أن الموت سلب ، أما قتل النفس فهو فعل . ما إن سيأتوا لسحب أول واحد من رفاقه حتى يقتل نفسه بوعي كامل . ويتذكر ، متوقف القلب ، اسطوانات الفونوغراف . الزمن الذي يحتفظ الأمل فيه بمعنى ما ! لن يرى ماي ثانية ، والألم الوحيد الذي يشعر بالضعف إزاءه ألمه بها ، كما لو أن موته كان خطأ : وفكر بسخرية مكتئبة « ندم الموت » . لا شيء يشبه ذلك إزاء أبيه الذي أعطاه الانطباع دوماً بالقوة لا بالضعف . لقد خلصته ماي منذ أكثر من عام من كل عزلة إن لم يكن من كل مرارة . والهرب الموجع إلى حنان الأجساد الذي انعقد أول مرة ينبعث للأسف ! ما إن كان يفكرُ بها ، وهي التي غادرت عالم الأحياء . . . وأن يكتب لها « يجب أن تنساني الآن . . . » لم يكن إلا قاتلاً لها ورابطاً إياها إليه أكثر . « وهذا يعني القول لها أن تحب رجلاً آخر » . آه ياللسجن ، يامكاناً يتوقف فيه الزمن ، ـ ليتابع مجراه في مكان آخر . . .

إلى جانب هذا الاتحاد الكامل بين كيو وماي الذي لا يمكننا فيه أن نفصل العلاقة الخاصة عن النشاط الثوري بأي وجه ، إلى جانب هذه الكلية المنجزة ، فإن العلاقة الأخرى الموصوفة في الرواية بين الرجل والمرأة ، أي علاقة فيرال وفاليري (إذ ليس ثمة سوى بعض الالماحات إلى العلاقة الغرامية بين تشين والعاهرات) هي بالطبع علاقة

منحطة مستلبة القيمة ؛ وليس ثمة ما يدهش في ان استلاب قيمتها يؤدي الإنساني بالضرورة إلى تغيّر في طبيعة العلاقة . فلم يعد هناك أي سيطر للرجل . إن فاليري تتمرد ، ولكي تهين فيرال ، فإنها تضرب له موعد الكناري في باحة الفندق في نفس الوقت الذي ضربت فيه موعداً لشخص العالم نفسه . ولن تأتي فاليري إلى الموعد المضروب ، وسيجد الرجلان نف لوجه ، مضحكين ، يتبعهما خادماهما اللذين يحملان القفصين مع طائري ا

وسيملأ فيرال لكي يثأر غرفة فاليري بالطيور أثناء غيابها . ليس ثمة التتمة ؛ غير أنه لم يعد لها أية أهمية : فالعلاقة تتلاشى في السخرية

ومع ذلك فإن علاقة السيطرة الغرامية كانت في الفاتحون وفي الطريق على مستوى الحياة الخاصة ، القيمة المثلى التي تسمح لغارين وبيركين أن يؤ وأن يشعرا بوجودهما .

إن الموت ، إلى جانب الحب ، حدث مقوّم آخر في وجود شخصيا الرئيسيين . وعند ذكرنا للحظة التي يعثر فيها كيو وهو يبتلع السم على حضور قدر من الحدة ، فقد كنا نشير إلى الدلالة والوظيفة اللتين يملكهما الموت بالن الشرط الإنساني ، وهما دلالة ووظيفة مختلفتان بل ومتعارضتان مع دلالة وو بالنسبة لغارين وبيركين في الروايات السابقة . فالحق أن الموت في روايتي الطريق الملكي كان هذا الواقع الذي لا مفرّ منه والذي يجعل كل القيم اليو بالعمل هشة ومؤقتة ، الذي كان يمحق بأثر رجعي كل هذه القيم ويعيد اللاشكل والعزلة المطلقة ، في حين أنه يؤلف على العكس في الشرط الإنساني التي تحقق تحقيقاً شاملاً الوحدة العضوية مع العمل والجمع مع الرفاق الآخر الموت في الروايات السابقة يقطع كل الروابط بين الفرد والمجموعة ، أما الإنساني ، فهو يؤمّن التجاوز الحاسم للعزلة . ومن بين الشخصيات التي تج الثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، نلتقي ضربين من الموت موصوفين لنا ، وموت كيو . لقد سبق أن تحدثنا عن موت الأخير : سيموت كيو وهو يعثر ا فحسب بل وعلى كاتو أيضاً ، وعلى رفاقه ولا سيما على معنى نضاله ووجو

لذلك فإن موته ليس نهاية لأن حياته ومعركته ستستعادان من قِبَلِ كل الذين سيتابعون العمل من بعده :

كان قد قاتل من أجل ما كان مشحوناً ، في زمنه ، بأقوى المعاني وبأكبر الآمال ؛ وسيموت بين أولئك الذين ودّ لو عاش معهم ؛ سيموت شأن كل هؤلاء الرجال النائمين ، لأنه أعطى حياته معنى . وماذا كانت تساوي حياة لا يقبل أن يموت من أجلها ؟ . ومن السهل أن يموت المرء عندما لا يموت وحيداً . موتاً مشبعاً بهذا الارتجاف الأخوي ، مجلس المهزومين ، حيث كانت حشود من البشر تتعرف شهداءها ، خرافات دموية تبتكر منها الخرافات الذهبية ! وكيف لا يسمع المرء ، والموت ينظر إليه ، وشوشة التضحية الإنسانية التي تصرخ فيه أن القلب الرجولي للرجال ملجأ حتى الموت يساوي العقل ؟ . . .

لا ، يمكن للموت أن يكون فعل نشوة ، والتعبير الأقصى عن حياة يشبهها هذا الموت شبهاً كبيراً ؛ وكان ذلك يعني الخلاص من هذين الجنديين اللذين يقتربان مترددين . وسحق السم بين أسنانه كما سبق أن طلب ذلك ، بينما كان لا يزال يستمع إلى كاتو يسأله بقلق ويمسّه ، وفي اللحظة التي كان فيها أن يتعلق به ، مختنقاً ، شعر بكل قواه تتجاوزه ، ممزقة فيما وراء نفسه تحت تأثير اختلاجة عنيفة » .

كذلك ، فإن موت كاتو هو اللحظة التي يلتحق فيها بأكبر قدر من الحدة بالجماعة الثورية . كان إلى جانبه مناضلان صينيان ممددان ، مذعورين من صفارة القطار الذي كان تشانغ كاي ـ تشيك يأمر منه برمي السجناء أحياء . وناولهما كاتو ، بلفتة أخوية رفيعة ، السمّ الذي كان معه . لكن أحدهما ، وهو مجروح في يده ، يدع السم يسقط منها . من الممكن أن نظن أنه لم تكن للفتة كاتو أية فاعلية . ولكن الأخوة ، فيما وراء الواقع المادي ، كانت أقوى وأكثر حضوراً من أيّ وقت مضى . إذ لم يعد رفيقاه الصينيان يشعران بنفسيهما وحيدين :

كانت أيديهما تمس يديه . وفجأة أخذت إحدى الأيادي يده ، وشدّتها ، واحتفظت بها .

وقال أحد الأصوات :

ـ حتى لو لم نجد شيئاً . . .

غير أنه تم العثور على السمّ ، وتخلص رفيقاه من التعذيب ، واقتيد كاتو إلى القطار . وربما كانت هذه اللحظة أشد لحظات القصة حدّة وجلالاً . كان يعبر المشهد محاطاً بأخوة كل السجناء الآخرين ،الجرحى ، المشدودين إلى الأرض ، والمكرّسين للمصير نفسه . .

. . . ألقى الفانوس ظل كاتو الذي بات الآن شديد السواد على النوافذ الليلية الكبيرة ؛ كان يمشي بثقل محركاً ساقاً ثم أخرى ، متوقفاً بسبب جروحه ؛ وحين اقترب تمايله من الفانوس ، تلاشى شبح رأسه في السقف . كانت ظلمة القاعة كلها حية ، تتابعه بنظرها خطوة خطوة . وبلغ الصمت حداً أن الأرض كانت تذوي كلما مسّها بقدميه مسّاً ثقيلاً ؛ وكانت كل الرؤوس ، توقع من أعلى إلى أسفل ، متابعة إيقاع مسيره ، بحب ، وذعر ، واستسلام ، كما لو أن كلاً منها ،رغم الحركات المشابهة ، يكشف نفسه وهو يتابع هذا الرحيل الصاخب . بقي الجميع مرفوعي الراس : ثم انغلق الباب .

ويبدأ صوت تنفس عميق ، يشبه تنفس النوم ، يتصاعد من الأرض : كان كل أولئك الذين لم يموتوا بعد ، يتنفسون عبر أنوفهم ، وقد التصقت فكاكهم قلقاً ، قد سكنوا ، منتظرين الصفارة .

وهكذا نرى أن موضوع الشرط الإنساني ليس مجرد تأريخ أحداث شنغهاي ؛ إنه أيضاً وفي المقام الأول ، هذا التحقق الرائع للجماعة الثورية في هزيمة المناضلين واستمرار حياة هؤلاء في النضال الثوري الذي يستمر بعد موتهم . ومن ثم ، فإن المصير اللاحق للشخصيات الأخرى يتحدد بالعلاقة مع هذا النضال . ستستعيد المعركة اثنين منها : هيملريش وتشين . كان الأول يتردد طيلة حياته بين واجباته نحو زوجته وطفله ، وهما ضحيتان سلبيتان عاجزتان عن الدفاع عن نفسيهما في عالم بربري وظالم ، وبين تطلعاته الثورية ؛ وسيتم تحرره بواسطة القمع الذي إذ أودى بحياة زوجته وطفله ، يعيد له الحرية التي لم يكف عن أن يحلم بها ويسمح له بالانخراط كلياً في العمل .

أما بالنسبة لتشين الذي حاول مرتين ، بدعم شبه رسمي من جماعة الثوريين ، تنظيم اغتيال تشانغ كاي ـ تشيك ، والذي أصيب خلال المحاولة الثانية والذي ينتحر ، فإنه يجد نفسه وحيداً بصورة كلية في اللحظة التي قذف فيها القنبلة والتي يموت فيها ، واعياً أن « موت تشانغ كاي ـ تشيك نفسه قد أصبح بالنسبة له بلا معنى » في هذا العالم . إن موت تشين ، على المستوى المباشر ، هو موت غارين وبيركين ، لكننا سنعلم في نهاية الرواية أن تلميذه بي ، الذي كان يأمل أن يستمر بواسطته عمله الفوضوي ، قد ذهب إلى روسيا والتحق بالشيوعيين . وهكذا فإن فعل تشين نفسه والوحدة الكلية التي وجد نفسه مقذوفاً إليها لحظة الموت قد تم تجاوزهما وادراجهما في العمل التاريخي .

ثلاث شخصيات ستغادر مدار العمل : فجيزور الذي قطع موت كيو بالنسبة له كل رابطة مع الثورة ،يعود إلى الحلولية السلبية للثقافة الصينية التقليدية ؛ أما فيرال فيجد نفسه مطروداً من قبل تجمع أصحاب المصارف والمديرين الذين يسلبونه عمله[23] ؛ أما كلابيك فإنه ، وقد أرغم على البقاء في ملجأ من القمع الذي يستهدفه باعتباره قد ساعد كيو ، يتنكر في زيّ بحار وسيجد في التنكر الدلالة الحقيقية لحياته .

بقي المقاتلون ، ماي ، ووراءها بي وهملريش الذين يتوجب علينا التوقف عندهم قليلاً . تقول لنا القصة ببساطة إنهم ثلاثتهم قد ذهبوا إلى الاتحاد السوفياتي ، كيما يتابعوا منه المعركة ، وأنهم سيعودون بعد ذلك إلى الصين باعتبار أن بناء الاتحاد السوفياتي وانجاز الخطة الخمسية قد أصبحا « السلاح الرئيسي لصراع الطبقات » في الوقت الحالي .

أي أن الموقف النظري لمالرو في اللحظة التي كتب فيها الرواية ليس تروتسكياً وإنما على العكس أقرب إلى الموقف الستاليني . كما أن الفصلين اللذين يعبران عن هذا الموقف ، أي العشرين صفحة من القسم الثالث الذي يجري في هانغ ـ كيو وكذلك

(23) سيثبت سانت اكزوبري ذلك أيضاً . ففي العالم كما هو ، يعدّ الفاتحون الطريق للتكنوقراطيين الذين يستبعدونهم ويحلون محلهم .

الصفحات الست الأخيرة من الكتاب ، أكثر تجريداً وتعميماً من باقي القصة وتشكل إلى حد ما جزءاً غريباً عليها ومضافاً إليها[24] .

وإذا كانت وحدة الرواية لا تتأثر من هذه الإضافة ، وإذا كانت الشرط الإنساني تبقى رواية متماسكة ومتّحدة بصورة قوية ، فذلك لأن هذه المقاطع قبل كل شيء تكاد لا تؤلف عشر الكتاب ؛ لا بل حتى هذا العشر ليس مكرساً بأكمله للتعبير عن هذا الموقف النظري .

وبايجاز ، فإن أيديولوجية مالرو الصريحة لا تحتل في الشرط الإنساني سوى مكانة ضئيلة ، في حين أن المنظور غير الأرثوذكسي لثوريي شنغهاي يؤلف المنظور الموحّد الذي كتبت فيه القصة . كما أن مالرو في كلّ من هذين المقطعين مرغم على الانتقال بين موقفين يصعب التوفيق بينهما . سيقوم بذلك في الفصل الذي يجري في هانغ - كيو ، وذلك باشارته إلى شكوك فولوغين ، ممثل الأممية ، الذي

كان منزعجاً أكثر مما كان يبدو عليه . . . .

وهي شكوك كانت تتأكد مادياً نظراً لأن فولوغين ، رغم تصريحه بمعارضته لكل اغتيال فردي ولا سيما اغتيال تشانغ كاي - تشيك الذي اقترحه تشين عليه ، يترك هذا على كل حال يذهب ، سوافقاً بذلك على عمله الارهابي .

وسيعبر مالرو عن ذلك أيضاً عند نهاية الكتاب عند عرضه لسيكولوجية ماي التي ، بانضمامها للحزب وللأممية ، إنما اندمجت في نضال يتوجب عليه من حيث المبدأ أن يستعيد ويدمج به نضال ثوريي شنغهاي ؛ ماي التي ستبدأ من جديد ، هكذا يجري افهامنا ، حياة جديدة ، لكنها تفعل ذلك ، كما تقول لنا هذه الجملة الأخيرة « بلا حماس » ، مثقلة القلب ودون أن تحلّ ، كما هو واضح ، مشكلاتها :

(24) ههنا ظاهرة كثيرة التكرار في تاريخ الأدب ، تنتج عن ادخال القناعات الأيديولوجية للكاتب في الإبداع الخيالي الذي ينزع إلى اتباع قوانينه الخاصة وإلى الاتجاه نحو تماسكه الخاص ؛ إن المؤرخ الاجتماعي للأدب يستطيع أن يستشهد بحالات مماثلة في مبدعات كبار كتاب (وعلى سبيل المثال في مبدعات غوته أو بلزاك) .

قالت بكبرياء مريرة « لم أعد أبكي الآن قط » .

إن مالرو في روايتي الفاتحون و الشرط الإنساني ، رغم كتابته أول روايتين فرنسيتين عن الثورة البروليتارية في القرن العشرين ، لا يتماهى مع ذلك في الحزب الشيوعي الذي يقود هذه الثورة . ولقد أمكننا في الحقيقة أن نرى أن القيم الأساسية التي تبني عالمي الكتابين كانت مختلفة عن قيم هذا الحزب ، رغم أنه كانت للحزب فيها قيمة إيجابية ، وأن الانتقال ، كما هو واضح ،من رواية غارين إلى رواية جماعة ثوريي شنغهاي قد ألف خطوة هامة باتجاه منظور ثوري .

وبالمقارنة مع هاتين الروايتين ، تسجل روايتا زمن الاحتقار و الأمل تغييراً هاماً : القبول الكامل بالحزب الشيوعي .

لنشر مع ذلك إلى أن بنية العالم ليست متماثلة في هاتين الكتابتين .

زمن الاحتقارهي قصة حلقة من النضال الثوري الذي جعل الكرامة الإنسانية والجماعة المباشرة ومصالحة الإنسان والعالم في حيّز الإمكان ، يتميّز فيها الحزب الشيوعي بشكل طبيعي وضمني بوصفه ينظّم ويقود هذا النضال ، في حين أن الحزب في الأمل يتميّز بشكل واعٍ بوصفه منظمةً تحقق الانضباط العسكري للمعركة ضد تطلعات الشعب العفوية بشكل عام والبروليتاريا بشكل خاص .

ويبدو لنا أن من الممكن أن نميّز بالطريقة التالية القصص الأربع التي تتخذ ضمن مبدعات مالرو موضوعاً لها الثورة البروليتارية :

الفاتحون هي رواية العلاقات بين الفرد الإشكالي[25] ـ غارين ـ والثورة التي تسمح له بطريقة مؤقتة وهشّة أن يعطي معنى أصيلاً لوجوده .

أما الشرط الإنساني فهي رواية العلاقات بين الجماعة الإشكالية لثوريي شنغهاي

(25) لاستبعاد أي سوء تفاهم ، لنقل على وجه الدقة اننا نستخدم كلمة شخصية إشكالية لا بمعنى « من يطرح مشكلات » وإنما بمعنى الشخصية التي يضعها وجودها وقيمها أمام مشكلات لا حل لها ولا يمكن لها أن تعيها وعياً واضحاً ودقيقاً (وهذه الصفة الأخيرة تفصل البطل الروائي عن البطل التراجيدي) .

الذين وجدوا بشكل نهائي ، بوصفهم أفراداً ، دلالة أصيلة لوجودهم في المعركه وفي الهزيمة ، وبين مجموع العمل الثوري الذي جعل تكتيك الأممية الشيوعية ضمنه من موتهم وهزيمتهم أمرين لا مفر منهما .

زمن الاحتقار هي رواية العلاقة غير الإشكالية للفرد كاسنر مع الجماعة غير الإشكالية للمقاتلين الثوريين ، وبشكل ضمني ، مع الحزب الشيوعي الذي يؤلف جزءاً منها ويقودها .

وأخيراً الأمل التي تتخذ موضوعاً لها العلاقة غير الإشكاليةبين الشعب الإسباني والبروليتاريا الأمميّة وبين الحزب الشيوعي المنضبط والمعارض للعفوية الثورية .

يثير هذا التعداد دفعة واحدة نوعين من الأسئلة : النوع المتعلق بالانتقال من الوقوف على مسافة من الحزب الشيوعي إلى قبوله دون أي تحفظ ،والنوع الخاص باختفاء البطل الإشكالي ، ومعه ، الشكل الروائي تحديداً .

تبدو المسألة الأولى أولاً كما لو كانت واقعة من طبيعة بيوغرافية وسيكولوجية لا يمكننا أن نقدّم عنها أي توضيح . إلا أنه ليس من المستبعد أن نكون هنا إزاء ظاهرة أعمّ تتجاوز مجرد سيرة الكاتب . إن الشرط الإنساني التي نشرت في عام 1933 قد كتبت قبل هذا التاريخ في حين أن زمن الاحتقار كتبت في عام 1935 . وبين الكتابين يقع استلام الوطنية الاشتراكية للسلطة في ألمانيا والذي كانت له آثار عميقة في أوساط مثقفي وسياسي اليسار الأوربي . فكثير من المناضلين قد رأوا أن متطلبات النضال ضد الفاشية بعد استلام السلطة هذا كانت ترغمهم على أن يُنحّوا تحفظهم إزاء الحزب الشيوعي جانباً ، لا سيما وأن هذا الحزب ، وقد هجر نظرية وسياسة « الاشتراكية الفاشية » ، كان يتجه بدءاً من عام 1934 نحو سياسة النضال ضد الفاشية والجبهة الشعبية .

ولكي نقتصر على الأسماء المعروفة دولياً من اليسار المستقل والمعارضة الشيوعية ، فقد كان ثمة ، إلى جانب مالرو ، شخصيتان مهمتان في الحياة الثقافية ، جورج لوكاتش وايليا اهرنبورغ ، تنضمان ، أمام تصاعد الهتلرية قبيل 1933 ، إلى مواقف الحزب الرسمية ، كما أن أحد قادة المعارضة الروسية الرئيسيين ، كريستيان

راكوفسكي ، كما يفعل الشيء نفسه في عام 1933 .

من الطبيعي أنه كان لهذا التقارب الذي ربما تحقق ، خارج هذه الأسماء الأربعة المعروفة دولياً التي أتينا على ذكرها ، لدى عدة آلاف من المناضلين قليلي الشهرة أو المجهولين في كل حالة فردية مظهراً خاصاً ، باعتبار أن كلا من هؤلاء المناضلين قد احتفظ بتحفظاته الصريحة نسبياً إزاء المذهب أو الفكر « الرسمي » . وحتى لو اقتصرنا على الأسماء المذكورة أعلاه ، فمن الواضح أن المنظرين ، لوكاتش وراكوفسكي ، كان يحتفظان ،على صعيد كتاباتهما وإيمانهما الصريح بتحفظات أقوى بكثير من تلك التي يحتفظ بها الكاتبان إيليا اهرنبورغ ومالرو .

يجب إذن دراسة آثار تطور الهتلرية واستلام هتلر للسلطة على المثقفين الماركسيين وشبه الماركسيين عن كثب شديد لنعرف إلى أي حد كان تطور مالرو مجرد واقعة بيوغرافية أو تجلياً لنزعة أعمق مطابقة لبعض تيارات الوعي الجماعي .

على مستوى الشكل الأدبي ، يبدو لنا أن اختفاء البطل الإشكالي يؤدي بالطبع إلى هجرة البنية الروائية المحضة ؛ وهكذا ، ليست زمن الاحتقار ولا الأمل روايتين بالمعنى الضيق للكلمة ، بل شكلين وسيطين بين الملحمي والغنائي[26] . إن غياب خفة القصيدة الغنائية و « القصة » التي تبني الرواية في آن واحد في هذين المبدعين لم يعد يسمح إلا بشكل حلقة موجزة معزولة أو مكررة يمكنه وحده أن يتلافى في آن واحد اللاتماسك والتجريد .

هوذا فيما يبدو لنا السبب الذي غدت به زمن الاحتقار قصة طويلة و الأمل سلسلة من الحلقات تبدو الروابط فيما بينها على حظ من التراخي .

تتألف زمن الاحتقار من ثلاثة أجزاء ربط بعضها إلى البعض الآخر بشكل وثيق دون أن تشكل رواية على كل حال . من الممكن أن نميّز هذا النص بوصفه قصة طويلة

---

(26) الملحمي باعتبار أن تأكيد المصالحة بين الفرد والجماعة يستهدفه ويطالب به ، أما الغنائي ، فهو حاضر بوصفه مظهراً متمّماً للطابع المفترض رغم كل شيء وغير العضوي لهذه المصالحة .

ذات نزعة غنائية ، ولقد صغنا من قبل الفرضية القائلة ان إيجاز القصة شأن طابعها الغنائي يصدران عن المسافة بين الموضوع المقصود ، والوحدة الكاملة للفرد والجماعة ، والمضمون الحقيقي للكتاب الذي لا تظهر فيه هذه الوحدة إلا بوصفها نتيجة نهائية لمعركة تبدو خلالها موضع تهديد عديداً من المرات ؛ (في حين أن القصيدة الملحمية الحقة لا يمكن أن تحتمل أي تهديد من هذا النوع) .

وكما قال لوكاتش : « إن القصيدة الملحمية لا تعرف سوى الإجابات ولا تطرح أسئلة » ، بيد أن قصة مالرو هي ، في جزء كبير منها ، قصة سؤال يستمر إلحاحه على امتداد الكتاب حتى ولو تم في النهاية التغلب عليه . والحق أننا ، في الأساس ، أمام قصة قبل ـ ملحمية إذا جاز لنا القول ، تقع في اللحظة التي يوشك فيها « إله » كما يقول مالرو ، أو ، وهو الأمر نفسه على صعيد النقد الأدبي ، القصيدة الملحمية أن تولد .

ثم اننا نملك عن طبيعة وعالم هذه القصة نصّاً هاماً بوجه خاص نظراً لأنه يشكل مقدمة موجزة كتبها مالرو نفسه ، ويمكن اعتباره نوعاً من بيان أدبي .

يعبر مالرو في هذا النص في الحقيقة عن وعيه بالوقوف مع هذه القصة على منعطف بين شكلين من الأدب القصصي : شكل الرواية ذات البطل الفردي والإشكالي ، والشكل الذي ينتمي إليه مبدعه الجديد والذي يصفه خطأ في نظرنا كشكل تراجيدي في حين أننا في الحقيقة إزاء عالم عظمة الإنسان الشاملة وغير الإشكالية التي نتجت عن إمكانيته في إيجاد علاقة عضوية مع الجماعة والمحافظة على استمرار هذا العلاقة .

وإذا بدت لنا كلمة تراجيدي غير مناسبة ، فإننا نعتقد بالمقابل أن مالرو على حق ، أساساً ، حين يميّز هذين الشكلين الأدبيين باعتبار أحدهما شكلُ فردانية كتّاب وفنّاني القرن العشرين كفلوبير أو فاغنر ، المتجهين خاصة نحو العالم الداخلي والاختلافات الفردية ، والشكل الآخر الذي يلحق به ، خطأً أو صواباً ، أسماء أسخيلوس وهوميروس وشاتوبريان ونيتشه بل وحتى دستويفسكي ، بوصفه الشكل الذي ينزع فيه الفن إلى توعية الناس « بالعظمة التي يجهلونها في أنفسهم » .

ومن البدهي أن الكتاب يصنف ضمن هذه الفئة الأخيرة .

بعد أن حدد على هذا النحو موقع كتابه ضمن نوع من التنميط التاريخي للأشكال الروائية ، يعدّد مالرو المركبات المقوّمة لعالم كتابه يقول لنا عنه انه لا يتضمن سوى شخصيتين : « البطل ومعنى الحياة عنده » وأننا لا نجد فيه الصراعات الفردية التي « تسمح للرواية أن يكون لها تعقيدها » ؛ إن هذه المركبات هي : « الإنسان ، الجماهير ، العناصر ، المرأة ، المصير » .

يبدو لنا هذا التحليل مقبولاً ؛ لنشر إشارة بسيطة إلى أن أحد العناصر الرئيسية المقوّمة لعالم الروايات الأولى ، أي الموت ، لم يعد ماثلاً في هذا المبدع وأن مالرو كان على حق باستبعاده سواء من التعداد الذي قام به لهذه العناصر في المقدمة أو من كيان القصة وذلك بمقدار ما إن الفرد ـ كما سبق وقلنا في القسم الأول من هذه الدراسة ـ حين ينجح بالاندماج بطريقة عضوية في عالم تحكمه قيم فوق ـ فردية ـ سواء كانت هذه القيم متعالية أو محايثة ، وسواء كان المقصود الاله أو الجماعة الإنسانية ـ يفقد الموت ، لا حقيقته التطبيقية بالطبع ، وإنما دلالته الأولوية .

لنشر كذلك إلى فكرتين هامتين على وجه الخصوص ، تم التعبير عنهما في هذا النص :

آ) إن عالم الإنسان المرتبط عضويا بالجماعة ، عالم الوحدة المستعادة الذي لم يعد يمكن أن يتركز حول سيكولوجية الاختلافات الفردية وأصالة البطل يصير بالضرورة في حقبتنا عالم العمل والمعركة .

ب) يعتقد مالرو ، إذ يصف إنسانية المناضل الشيوعي كاسنر ، وبعد أن قطع بسبب ذلك بالذات علاقته مع التقاليد الشعرية ومع كتاب القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، أنه عثر ثانية على تقاليد العصور العظيمة التي اتّسمت باندماج الأفراد في الكلية ، كما تجلّت في تقاليد الشخص المسيحي ، والامبراطورية الرومانية ، وجنود جيش الراين .

إن تلخيص هذا النص التمهيدي يعني أصلاً رسم البنية الجوهرية لعالم يصفه مالرو باعتباره عالم الأخوّة الرجولية .

لنتناول القصة الآن .

يقص علينا الكتاب قصة المثقف الشيوعي كاسنر الذي ، إذ قرر الذهاب إلى بيت تحاصره الشركة النازية لتمزيق قائمة أسماء نسيها فيه أحد الرفاق المهملين ، تمّ توقيفه ثم حبسه في معسكر اعتقال . وبعد أن يطلق سراحه بفضل تدخل مناضل آخر منتحلاً اسمه عفواً أو بناء على أمر من الحزب (وهو أمر لن نعرفه تمام المعرفة) ، يذهب إلى براغ ويلتقي فيها زوجته ، وطفله ، ورفاقه الآخرين الذين يستأنف المعركة معهم .

إن الحلقات الثلاث المقوّمة للقصة هي على التتالي ، حلقة معسكر الاعتقال ، وحلقة الرحلة بالطائرة ، وحلقة الوصول إلى براغ .

لقد قال لنا مالرو ان الكتاب لا يشتمل إلا على شخصيتين : البطل ومعنى الحياة عنده . وهذا صحيح ما دام المقصود ثيمة الكتاب الجوهرية مرئية ضمن منظور البطل . ولكن معنى الحياة يتماهى بالنسبة لهذا الأخير في ضعف أو في استمرار علاقاته مع الجماعة الثورية (التي يجسّدها في هذا الكتاب ، بخلاف كتب مالرو الأخرى بما في ذلك رواية الأمل ، بشكل طبيعي ودون أية مشكلة ، الحزب الشيوعي) في أحرج اللحظات (لحظة حبسه في زنزانة وتسليمه وحيداً للجلادين النازيين) .

المقصود إذن أن نعرف إلى إي حدّ يمكن للأخوة الرجولية التي تشد كاسنر إلى رفاقه ، وعبرهم إلى الإنسانية والعالم ، أن تحافظ على سلامة حضوره في عزلة المعسكر ، في مواجهة الشرطة التي تأتي لتعذيبه والتي يمكنها في كل لحظة أن تقتله والتي ستقتله على وجه الاحتمال الشديد في حين أنه لا يملك في مواجهتها سوى هويته المزيفة التي لا تكاد تصدق وقوة مقاومته الجسدية والمعنوية ؛ لندقّق كذلك أنه لا علاقة لمقاومته الجسدية والمعنوية بالموقف الفرداني للأبيقوري الذي يواجه حقيقة العالم الإنساني والكون باستقلاليته ، وأنها تعتمد فقط على وعي الرابطة مع الناس الآخرين ؛ تلك هي إمكانية شعور المرء دائماً بأن العالم هو بيته وهي إمكانية تضعف في الحقيقة وتنزع إلى الاختفاء ما إن يشعر الفرد على العكس فيه بنفسه وحيداً وغريباً .

إن الجملة الجوهرية في القصة هي تلك التي يسمعها كاسنر في الحلم تلفظ من قبل الجمّالين التتار تحت سماء منغولياً :

« وإذا كانت هذه الليلة ليلة القدر . . . ـ فسلام عليها حتى مطلع الفجر . . . »

وذلك لأنه يجد نفسه هو الآخر ، في زنزانته ، مستغرقاً في ليلة ربما ستكون بالنسبة له ليلة القدر ، ورغم أنه ، شأن الجمّالين ، على يقين من مطلع الفجر القريب ، فإنه ، شأنهم ، ليس على يقين أبداً من أنه سيكون موجوداً هناك لرؤيته .

فهل سيملك في هذا الوضع قوة استعادة جملة الجمّالين ، والقبول ، مهما حصل ، بالأحداث ؟

إن كل الجزء الأول من الكتاب عبارة عن نَوَسان مستمرّ بين الشعور بالهجر والعزلة وبين الشعور المعاكس بحضور جماعة المقاتلين الرجولية .

نَوَسان يحدّده قبل كل شيء الجو المباشر واستعداد جسده . فحين يستمع من بعيد إلى خطوات جلاديه ، وصوت ضرباتهم في الزنزانة المجاورة ، وتأوّهات رفيقه المعذّب ، يشعر بنفسه وحيداً ومتراخياً ؛ ولكن حين يصل الجلادون إلى زنزانته ، ويبدأون ضربه فإن مقاومته تؤكد نفسها ويستعيد من جديد قواه الحيّة . وفيما بعد ، وقد عاد إلى العزلة من جديد ، وبعد عدة لحظات « كانت الراحة أول أحاسيسه » خلالها ، يشعر كاسنر مرة أخرى بارادته تتلاشى :

كانت قوته ، وقد باتت طفيلية ، تضنيه بعناد . لقد كان حيوان عمل ، وكانت الظلمات تخلصه من الارادة .

كان لابد من الانتظار . هذا كل شيء . أن تستمر . أن تعيش يقظاً كالمشلولين ، كالمحتضرين ، مع هذه الارادة العنيدة والدفينة كوجه في أعماق الظلمات .

وإلا فالجنون .

كذلك ، حين يريد الانتحار في لحظة ضعف ويفكر بالزمن اللازم له كيما يسنّ ظفره بواسطة الجدران بحيث يسعه الاستفادة منه لفتح عروقه ، يكفي أن يلقي إليه جلادوه بحبل في الزنزانة بأمل دفعه على الانتحار كيما تعود إليه كل قواه وكي يغدو قلقه الحقيقي الوحيد أن يعرف ما إذا كان رفاق آخرون له في الزنزانات المجاورة يتعرضون لخطر الاستسلام لضغط الجلادين .

وحين يحدث له في وحدته أن يتكون لديه فجأة انطباع مقلق ويتعذر دحضه بأن

امرأته ماتت ، وأنها هجرته ، فقد كان لا بد له من أن يتصرّف ، أن يقوم بالدوران في الزنزانة عدة مرات وأن يعدّ حتى المائة بين المرتين اللتين يمر فيهما الحارس ، كيما يعثر ثانية على القناعة بأنها تعيش وبأن جماعته تستمر في الوجود .

سيتجلّى حضور الرفاق في السجن أيضاً في جهوده كي يقيم بضربه على الجدران الصلة مع المعتقلين الآخرين ، وفي الضربات التي يقوم بها جاره والتي ينتهي به الأمر إلى إدراكها ، وفي صعوبة فهم رسالة هذا الجار ، وفي الأهمية التي يكتسبها هذا الفهم ، وفي وعي الأخوة التي تربطه إلى هذا الرفيق الذي يكتشفه الحراس ويقتادونه . إنه يعبر عن نفسه أيضاً بالكتابات التي خلّفها على الجدارن أولئك الذين كانوا معتقلين قبله في نفس هذه الزنزانة ، كتابات عبروا فيها عن خورهم ، وشجاعتهم ، وإرادتهم في الاستمرار في النضال والتي يضيف إليها كتابته الموجهة فردياً لكل معتقل في المستقبل :
« نحن معك »

بين حدّي هذا التناوب ، هناك الانهيار والتهديد بالعدم وبالجنون من جهة ، والشجاعة وقبول المصير من جهة أخرى ، ويتوقف القرار الأخير في النهاية على إمكان كاسنر أو عدم إمكانه أن يحيي في نفسه الوعي بالمعركة التي يخوضها في العالم كله والتي خاضها خاصة في الثورة الروسية التي شارك بها قديماً ، أولئك الذين تربطه إليهم أخوة رجولية قادرة وحدها على إعطائه معنى لوجود الرجال . إن مخيّلته تمثّل له العدو في شكل :

نسر محبوس معه في قفص ، كان ينتزع منه قطعاً من لحمه كلما نقره بمنقاره الحاد ، دون أن يكف عن النظر إلى عينيه اللتين يشتهيهما .

نسر يبتعد كلما جعلته الموسيقى الداخلية التي تغمره في حلمه ، يستعيد المعركة والأخوة . إنه يرى المناضلين الجرحى ، أو القتلى ، أو ، على العكس ، المنتصرين ؛ ويفكر ببرود ولا إنسانية هذا العالم الذي يناضل ضده معهم ، عالم يحكم على الناس بالبؤس ا لنفسي وبالوحدة ؛ ويرى موكب الشباب الشيوعي الماثل على الساحة الحمراء ، موكباً يستمر أكثر من سبع ساعات ويشترك فيه مئات آلاف الشباب والفتيات الذين لم يعيشوا أبداً ، بفضل الثورة ، لا المصاعب ولا المعركة ويجهلون زمن

الاحتقار ؛ ويرى لينين ميتاً على الساحة الحمراء ، ويستمع إلى كلمات امرأته التي ألقتها عند دفنه :

« أيها الرفاق ، لقد كان فلاديمير ايليتش يحب الشعب حباً عميقاً . . . »

وحين يقتاد الجلادون جاره الذي كان يضرب على الجدار ، وحين يشعر من جديد بالوحدة تهدده ، فقد كان بوسعه ، كي يقاومها ، أن يعتمد على هذا الواقع الآخر الذي انتصر انتصاراً حاسماً : أخوة أولئك الذين يناضلون في كل مكان من العالم ضد البربرية في زمن الاحتقار هذا :

كان كاسنر ، وقد أفرغ من الأخوة مثلما أفرغ من الأحلام والأمل ، مشدوداً إلى الصمت الذي يلف مئات الإرادات المنقبضة في الوكر المظلم . فليتكلم إلى الرجال حتى ولو لم يسمعوه أبداً !

أيها الرفاق من حولي في الظلمة . . .

كان يُعدّ ما يجب أن يقال للظلمات مهما تطلّب ذلك الإعداد من ساعات ومن أيام . . .

وتتجلى هذه الأخوة في أروع صورها : رجل لم يكن كاسنر يعرفه سلّم نفسه ـ ربما عفواً أو بأمر الحزب ـ للشرطة مؤكداً أن كاسنر المطلوب كان هو ، قابلاً بذلك أن يقتل بدلاً عنه ليعيده إلى الحرية وإلى النضال .

ويقوم الجزء الثاني من القصة على الهرب بالطائرة نحو تشيكوسلوفاكيا . إن كاسنر يعرف أنه لن يكون في حرية ـ بصرف النظر عن عودته إلى ألمانيا فيما بعد بهوية أخرى ـ ما دام لم يعبر الحدود . وتضع المنظمة السرية تحت تصرفه طائرة وطياراً ؛ ومع ذلك ، تتكاثر الغيوم في السماء وتقترب العاصفة . غير أنه كان لا بد من الرحيل على الفور ، ومرة أخرى سيخاطر رجل بحياته لينقذه وليعيده إلى حيث تتطلبه أخوة المعركة .

ومن الواضح أن الوصف الرائع لصراع الطائرة مع العاصفة يتأثر بسانت

اكزوبري[27] ولذلك يبدو لنا تحليل ما هو مشترك وما هو مختلف بين مشاهد الطيران لدى سانت اكزوبري وأول مشهد للطيران لدى مالرو مثيراً للاهتمام . ولكي نقتصر على ما هو جوهري ، يبدو لنا أن النضال ضد العقبات الطبيعية هو الذي يبعث لدى سانت اكزوبري أخوة المقاتلين الرجولية والوحدة فيما بينهم وبين الطبيعة ويعارض بهما عالم الموظفين والبيروقراطيين البائس ، في حين أن الأخوة الرجولية للمعركة من أجل الحرية ـ التي تحولت هنا إلى نضال ضد الاعصار ـ هي التي تزدهر لدى مالرو في أخوة عامّة وحلولية كونية .

يشعر كاسنر ، وهو في الطائرة وفي أوج الخطر ، أن دعامته الأوثق في هذا النضال ضد الطبيعة الثائرة ، ما تزال هذه الأخوة نفسها التي تربطه إلى الطيار أولاً ، ثم إلى كل الذين يخوضون في العالم وفي السجون وهم تحت التعذيب ، المعركة ذاتها .

بدا لكاسنر فجأة أنهما تخلصا من الجاذبية لتوهما ، وأنهما كانا معلقين مع أخوتهما في مكان ما من العالم ، متمسكين بالسحابة في معركة بدائية ، في حين تتابع الأرض وزنزاناتها تحتهما دورانها الذي لن يلتقوه أبداً (. . .) كانت الكتابات على جدران الزنزانات ، والصرخات ، والضربات على الجدار ، والحاجة إلى الانتقام معهما في حجرة الطيار تقاوم الاعصار . . .

ويروي القسم الثالث من القصة وصول كاسنر إلى براغ حيث يلتقي فيها منذ اللحظة الأولى الحياة اليومية ، والناس في الشوارع ، والعمل ، والأيدي التي تصنع كل الأشياء التي نستخدمها . يشتري علبة سجائر ويحاول لقاء زوجته وطفله ؛ لكنه يجد باب البيت مغلقاً ، وكلمة على الباب تبين له أن آنا ذهبت إلى اجتماع يعقد من أجل تحرير المناضلين ضد الفاشية المعتقلين في ألمانيا .

كان في أسوأ لحظات انهياره قد ظن أنها ميتة ، كما ظن نفسه قد انفصل عنها . والحقيقة أنها تابعت على الدوام النضال من أجله ومعه .

ويلتقي في الاجتماع مئات الرجال والنساء ، وظنّ أكثر من مرة أنه يتعرف وجه آنا

(27) كما سبق لسانت اكزوبري على وجه الاحتمال أن طور صورته عن الفاتح باستناد ضمني إلى صورة الفاتح عند مالرو .

بينهم .

كان هناك رجل ضحّى بنفسه من أجله ؛ وآخر خاطر بحياته ليتيح له الوصول إلى هنا ؛ وآلاف الرجال يناضلون من أجل حريته وحرية الناس كافة :

يالسخرية ، كيف نقول أخوة عن أولئك الذين ليسوا كذلك إلا لأن دماً واحداً يجري في عروقهم .

ويلتقي هنا الأخوة الحقيقية وحماس الجماهير التي كانت ،

من حول آنا اللامرئية ، تستجيب للجسد المصروع على الجدار .

كان قد تساءل عديداً من المرات عن قيمة الفكر في مواجهة موت الفرد :

لم يكن هناك أي قول إنساني عميق عمق الفظاظة لكن الأخوة الرجولية كانت تمس أعمق أعماق نفسه ، وتصل الأماكن المحرّمة في القلب حيث قرفص العذاب والموت . . .

ويعود بعد ذلك إلى البيت ليلتقي آنا وطفلهما ، ويردد كاسنر وآنا ، وقد وعيا في آن واحد شدّة اتحادهما وعدم وجودهما إلا من خلال مشاركتهما معاً بالأخوة الواسعة التي تضم في جوانحها كل أولئك الذين يناضلون من أجل كرامة الإنسان وضد القمع ، صلاة جمّالي منغوليا الجليلة :

- وإذا كانت هذه الليلة ليلة القدر . . .

وتناولت يده ، وحملتها لتضعها على قفاها إلى صدغها ، وبينما تضمّ وجهه إليها :

- . . . فسلام عليها حتى مطلع الفجر . . .

ولكي يميز لحظة القمّة هذه في القصة ، سيستعيد مالرو إحدى الصور الجوهرية في مبدعه الروائي ، صورة حياة أو موت الآلهة ، صورة ستتخذ مع ذلك ضمن هذا التشكيل الجديد مظهراً ودلالة جديدة : فولادة الآلهة ستحلّ محلّ موتها .

كانت إحدى اللحظات التي تحمل الناس على الظن بأن إلهاً قد ولد تُبارك هذا البيت .

أما وقد بلغنا في النهاية هذه القمة من الكمال ، لاكمال هذه القصة خاصة فحسب

بل ربما كمال كل مبدعات مالرو الروائية ، اللحظة التي تولد من أخوة تحررت من كل همّ بالأصالة ومن كل أنانية ، فقد شعر كاسنر وآنا أنه ليس بوسعهما البقاء وحيدين ومنعزلين ، وأن عليهما التقاء الآخرين الذين يؤلفون الأساس الجوهري والأرض المغذّية لوجودهما :

« أرغب في المشي ، وفي الخروج بصحبتك إلى أي مكان . . . » سيتكلمان الآن ، وسيتذكران ، ويقصّان . . . سيصير ذلك كله حياة كل يوم ، سلماً يهبطانه جنباً إلى جنب ، خطوات على الطريق ، تحت السماء المتشابهة منذ كانت الإنسانية تموت أو تنتصر .

إن الشرط الإنساني وزمن الاحتقار ، روايتي الجماعة الثورية ، هما كذلك القصتان الوحيدتان في مبدع مالرو اللتان نجد فيهما كائنين يتحابان ، وهو من ثم أمر طبيعي ومتماسك باعتبار أن الحب يؤلف المظهر الذي تتخذه جماعة الناس الأصيلة في الحياة الخاصة . ونفهم ، للأسباب ذاتها ، أن يكون الزوجان في عالم الجماعة الثورية هذه في كل مرة زوجين من المناضلين ، وأن الرجل والمرأة يشتركان ، كلاهما ، في النضال . وهناك حول هذه النقطة من ثم إشارة تلقي الضوء جيداً بوجه خاص على الاختلاف بين النزعة الإنسانية لدى سانت اكزوبري والنزعة الإنسانية لدى مالرو . إن أبطال مالرو الفاتحين ، بيركين وغارين وكلود ، يجهلون الحب وينكرونه على أنفسهم ، ولكن حين يتجلى الحب في هذا المبدع ، فهو حب كائنين متساويين يشتركان كلاهما في المعركة من أجل الحرية . أما شخصيات سانت اكزوبري فإنها تملك ، بالمقابل بنية ارستقراطية ومحافظة . وبما أن هذه الشخصيات عبارة عن فرسان من القرون الوسطى ارتبطوا بتقنية الطيران الحديثة ، فهم يستشعرون الحب بوصفه عنصراً جوهرياً من عناصر وجودهم . إن المرأة التي يحبونها هي ما يربطهم إلى الحياة ، ويسمح لهم بمقاومة أقسى المحن وما يحول بينهم ، كل مرة ، وبين التراجع . ومع ذلك تبقى هذه المرأة ، رغم كل شيء ، كائناً مثالياً ولا شك لكنه أدنى طالما أن أيا منهم لا يقبل أن تشارك في المعركة مشاركة فعلية . إن الأخوة والحب في هذا المبدع واقعان متكاملان وجوهريان ، لكنهما يقعان على مستويات مختلفة ، في حين أنهما يقعان في روايتي مالرو على المستوى

نفسه .

لنعد مع ذلك إلى الجماعة الثورية في مبدع مالرو ، وإلى متممها : الحب . إننا نعلم أنهما يلتقيان كلاهما في الشرط الإنساني وفي زمن الاحتقار . وسيؤدي اختلاف طبيعة الجماعة في الروايتين مع ذلك إلى اختلاف مماثل في طبيعة الحب .

إن ثوريي شنغهاي يؤلفون ، كما سبق وقلنا ، جماعة إشكالية بلا مستقبل ، لا يمكنها ، رغم منحها دلالة نهائية لحياة كل واحد من أعضائها ، أن تقودهم سوى إلى الهزيمة وإلى الموت[28] .

وهكذا ، فإن حب كيو وماي حب عميق وشديد لا يمكن أن يتم تجاوزه ، لكنه لا يملك مستقبلاً وسيتوقف معهما . إذ لا يمكن لكيو وماي ، لأسباب تتعلق بالتماسك الجمالي للرواية ، أن ينجبا أطفالاً[29] .

وعلى العكس ،فإن جماعة المقاتلين الثوريين غير الاشكالية في زمن الاحتقار تنفتح على المستقبل ، ولذلك فإن وجود طفل كاسنر وآنا ضرورة جمالية لهذه القصة بقدر ما كان غياب أطفال كيو وماي كذلك في الشرط الإنساني .

وشأن الفاتحون و الشرط الإنساني و زمن الاحتقار ، تؤلف الأمل في مبدع مالرو مرحلة جديدة هي مرحلة التماهي الصريح في منظورات الحزب الشيوعي بوصفه حزباً يعارض النزعات العفوية للجماعة الثورية .

ونحن ، أساساً ، إزاء عالم الشرط الإنساني مرئياً ، لا ضمن منظور جماعة ثوريي

---

(28) أما بالنسبة لاستئناف معركتهم في الأممية الشيوعية وفي بناء روسيا السوفييتية فإنه يبدو لنا ـ كما سبق وقلنا ذلك من قبل ـ في الرواية مصطنعاً بما فيه الكفاية .

(29) يكفي أن نفكر بدلالة أطفال المناضلين الذين نلتقيهم في الرواية فعلياً : فطفل هملريش يمنعه من الاشتراك في النضال ، وستقتله حملة القمع ؛ أما بالنسبة لـ (بي) الذي يقوم بوظيفة طفل تشين فإنه يلتحق بالشيوعية وبناء الاتحاد السوفياتي ، منفصلاً بذلك عن ذلك الذي كان يأمل أن يرى عمله متابعاً من قبله .

شنغهاي ، وإنما ضمن منظور قادة هانغ- كيو . . ويجب أن نضيف أن مالرو ، وهو كاتب متماسك ، يستخلص في نهاية الكتاب كل نتائج هذا الموقف بما في ذلك النتائج التي ربما كان القادة الستالينيون يرمون إليها لكنهم كانوا يرفضون تأكيدها صراحة ، ويبلغ به الأمر حداًأن ينكر للمرة الأولى في رواياته عن الثورة ، الطابع المطلق والمتميّز والثابت للثورة بوصفها قيمة أولية وأساسية .

ولما كان في الحقيقة قد عزا للانضباط على امتداد الكتاب قيمة هي في الوقت الراهن أولوية باسم الفعالية والنصر ، ولما كان ، انطلاقاً من هذا المفهوم ، قد برّر التضحية بكل القيم المباشرة للجماعة الثورية الأصيلة ، فإن مالرو ينتهي من ذلك إلى أن يثبت على لسان الشيوعي غارسيا أن النضال الجوهري لم يعد النضال الذي يخاض بين الثورة والرجعية ، بين الإنسانية والبربرية ، ولا حتى بين القومية والشيوعية أو القومية والبروليتاريا ، وإنما هو النضال بين الأحزاب المنظمة ، وأن هناك على الأقل حزبين منها : الحزب الشيوعي والحزب الفاشي اللذين يراهنان كلاهما على كسب العالم :

- . . . كان الكتائبيون المخلصون في بداية الحرب يموتون وهم يصيحون : تحيا اسبانيا ! . ولكنهم صاروا يصيحون بعد ذلك : تحيا الكتائب ! . . . فهل أنت على ثقة من أن نمط الشيوعي بين طياريكم الذي كان يصيح في البداية : تحيا البروليتاريا ! أو : تحيا الشيوعية ! لا يصيح اليوم في الظروف ذاتها : يحيا الحزب ! . . .

- لن يكون عليهم أبداً أن يصيحوا ، لأنهم جميعاً على وجه التقريب في المستشفى أو في التراب . ربما كان ذلك فردياً . . كان آتينيي يصيح ولا شك : يحيا الحزب ! وكان آخرون يصيحون أشياء أخرى . . .

- إن كلمة حزب تخدع على كل حال . ومن الصعوبة بمكان أن نجمع تحت عنوان واحد مجموعات من الناس توحدهم طبيعة تصويتهم ، والأحزاب التي تتمسك جذورها الكبيرة بعناصر الإنسان العميقة واللاعقلانية . . . إن عصر الأحزاب يبدأ ياصديقي الطيب . . .

(. . .)

« لا نبالغن في انتصارنا ، فهذه المعركة ليست معركة المارن بأي حال من الأحوال . لكنه انتصار على كل حال . كان ثمة ضدنا هنا عدد من العاطلين يفوق عدد القمصان السوداء ، ولذلك أمرت كما تعلم بدعاية مكبرات الصوت . غير أن الموظفين الكبار كانوا فاشيين . بوسعنا النظر إلى هذه القرية ونحن نحرك أهدابنا ياصديقي الطيب ، إنها قريتنا فالمي . للمرة الأولى التقى ، هنا ، الحزبان الحقيقيان . . . » .

من الطبيعي أنه لا يجب لا أن نبالغ ولا أن نقلّل من أهمية هذا المقطع ؛ فرواية **الأمل** قائمة بأجمعها على اختلاف الطبيعة بين « الحزبين الحقيقيين » ، بين الفاشية البربرية التي تدافع عن مصلحة عدد من أصحاب الامتيازات ، والشيوعية الثورية التي تناضل لانتصار الكرامة الإنسانية والأخوة العامة . ولا يقل عن ذلك صحة أنه بتأكيده على الطابع الأولوي للانضباط بالنسبة لكافة القيم الأخرى على امتداد القصة ، فإن مالرو يتمكن ، في نهاية الكتاب ، في اللحظة التي « تدخل فيها الحرب طوراً جديداً » كما يقول ذلك هو نفسه ، من أن يلمح النتائج القصوى لهذا المنظور .

وبوسعنا أن نقول ان العلاقة بين المقطع الذي أتينا على الاستشهاد به ومجموع رواية **الأمل** مماثلة ، وإن كانت معكوسة ، للعلاقة التي سبق والتقيناها بين الجملة المعزولة حول الحب في الطريق الملكي وعالم الرواية الذي يجهل ويستبعد وجود هذا الحب . ونحن ، في هذه الحالة كما هو الأمر في تلك ، إزاء عناصر لا تؤلف جزءاً من عالم الرواية وإنما تقع ضمن امتداد الخطوط الأساسية لهذا العالم ، على مستوى يمكن لهذا العالم فيه أن يتجاوز نفسه تارة باتجاه الجماعة الإنسانية والحرية ، وتارة أخرى باتجاه الانضباط الصلب والبربرية .

لكن لنعد إلى **الأمل** . إنها في آن واحد أكبر قصص مالرو حجماً وأصعبها على التحليل بسبب بساطة وفقر بنية عالمها ، بساطة وفقر ، سواء أكانا مقصودين أم لا ، لا بد وأن الكاتب مالرو قد استشعرهما على كل حال ما دام قد أعطانا ، بدلاً من قصة متماسكة مشابهة للقصص التي كانت تؤلف مبدعاته السابقة ، عدداً مهماً من المشاهد المعزولة والجزئية التي كان بوسعه أن يستمر في تكرارها إلى ما لا نهاية .

ولهذا السبب ذاته فإن من الصعوبة بمكان تذكر شخصيات القصة . إلا أنه ليس هناك شخصيات فردية وإنما جماعات من الشخصيات يتشابه داخلها الأفراد حتى يكاد المرء لا يميزهم . أي أن كلاً منهم ليس إلا جزءاً من شخصية جماعية مجردة ، وأهم هذه الشخصيات الجماعية جماعة الفوضويين الشجعان وغير الانضباطيين ؛ وجماعة الكاثوليك الفعالين ، والانضباطيين وإن كانت تعوقهم وخزات الضمير ؛ وجماعة الشيوعيين الانضباطيين عن وعي والفعالين إلى حد كبير ما داموا يضعون كل الاعتبارات التي يمكن أن تعرقل فعاليتهم على مستوى ثانوي . وتوجد إلى جانب هذه الأنماط الكبرى الرئيسية الثلاثة جماعة أخرى أقل أهمية : جماعات الفنانين ، والمرتزقة ، والشعب ، الخ .

والحق أن الأنماط الإجمالية الثلاثة التي أتينا على ذكرها تتطابق بشكل دقيق والصورة النمطية التي جهد الحزب الشيوعي في نشرها عن الثورة الاسبانية . وهي صورة ، بقدر اشتمالها على حقيقة ما ، كانت جزئية إلى حد كبير على كل حال .

ومع ذلك ، ومهما يكن من أمر هذه الصلاحية ، فإن هناك نتيجتين تُستخلصان من هذا المنظور بالنسبة لعالم القصة : إحداهما هامة إلى أقصى حد والأخرى هامشية .

الأولى هي أن البعد السياسي للصراعات موضّح ، وأن هذه الصراعات قد نقلت كلياً إلى المستوى العسكري ، في حين أنها كانت في الشرط الإنساني ، على العكس ، مرئية في كل تعقيدها .

لنكتف بتبيان التعارض بين الفوضويين والشيوعيين . ففي واقع الأمر ، كان المقصود بالطبع لا مشكلة الانضباط فحسب وإنما كذلك مفهومين عن الاستراتيجية الثورية ، وهما المفهومان ذاتهما اللذان كانا يجعلان في الشرط الإنساني جماعة شنغهاي وقيادة هانغ ـ كيو متعارضتين .

أكان يجب دفع الثورة إلى الأمام ، وتوزيع الأرض على الفلاحين ، وتسليم مجالس العمال إدارةَ المصانع ، وبالتالي تجميع كل القوى المضادة للاشتراكية التي لم تكن تُواجَه باتحاد القوى الثورية الوطنية والأممية ، أم كان من الأفضل الاقتصار في الصين على النضال ضد الامبريالية الأجنبية ، وفي اسبانيا على النضال ضد الفاشية ، بأمل

الحفاظ على التحالف بين الشيوعيين والديمقراطيين البورجوازيين (القوميين في الصين والجمهوريين في اسبانيا) ، التحالف بين البروليتاريا والبورجوازية الديمقراطية أو القومية ؟ .

كانت الخصومة حول هذه النقطة جذرية بين اليسار غير الشيوعي من جهة والقيادة الستالينية من جهة أخرى . وأيا كان الموقف الذي نتبناه مع ذلك ، فمن الواضح أننا إزاء مشكلة سياسية وعسكرية كان اليسار غير الشيوعي يجهد في نشر معرفتها ، في حين كانت القيادة الشيوعية تحاول على العكس إخفاء مظهرها الحقيقي بنقلها كلها إلى صعيد المناقشة العسكرية تجاه الفوضويين ، وإلى صعيد التخريب والخيانة تجاه الشيوعيين المعارضين . وبهذا المعنى كانت رواية الشرط الإنساني التي تلقي الضوء على الآثار الشاملة ، السياسية والعسكرية ، للخلاف ، تتجلّى بذلك على وجه التحديد ، كتاباً تروتسكياً (رغم أن مالرو قد تبنّى مبكراً مواقف قيادة الحزب الشيوعي) . في حين أن رواية الأمل التي تستبعد من الخلاف مظهره السياسي كلياً على وجه التقريب ، واضعة إياه على صعيد الانضباط والتنظيم فقط ، تصير ، بذلك على وجه التحديد ، كتاباً مكتوباً ضمن منظور ستاليني .

كذلك ، ورغم أننا في هذه القصة إنما نجد ، على لسان الشيوعي غارسيا ، الجملة التي أضحت فيما بعد شهيرة ، والتي تفيد أن أفضل ما يستطيع الإنسان أن يفعله في حياته هو أن

« يحوّل إلى وعي تجربة واسعة قدر الإمكان » ،

فإن قيم الكتاب تعارضها معارضة شديدة بما أن غارسيا نفسه كان يقول لنا قبل اثني عشر سطراً من لفظه الجملة السابقة ان القائد السياسي بالنسبة للمثقف ،

« . . . هو بالضرورة كذاب ، ما دام يعلّمنا أن نحلّ مشكلات الحياة بعدم طرحها » .

وأن الكتاب مُوجّه بأجمعه نحو جعل القيادة والزعيم شرعيين باعتبار أن اللُّحمة المركزية تقوم على تحوّل مانويل ، الثوري المتحمس والعفوي ، إلى قائد سياسي[30] .

(30) من المهم أن نلاحظ أن سارتر كان في الحقبة ذاتها تقريباً يتطرق للمشكلة =

إن المقاطع النادرة التي تم التطرق فيها إلى المشكلات السياسية تبدو من ثم اليوم مدهشة على أقل تقدير . حقاً ، هناك المقطع الذي يدافع فيه المثقف آلفار عن القيم الإنسانية الأساسية ضد ضرورات العمل . لكن آلفار شخصية ثانوية ومقابل هذا المقطع نلتقي الهجوم ضد المثقفين والمواقف المتخذة لصالح ستالين :

يعتقد المثقفون دوماً إلى حد ما أن الحزب عبارة عن رجال يتحدون من حول فكرة ما . إن الحزب يشبه طبْعاً مؤثراً أكثر مما يشبه فكرة !

(. . .)

إن المثقف الكبير هو من يدرك الفروق الدقيقة ، والدرجة ، والميزة ، والحقيقة في ذاتها ، والتعقيد . إنه بالتعريف وبالجوهر مضاد للمانوية(*) . لكن وسائل العمل مانوية ، لأن كل عمل هو مانوي . في الحالات الحرجة ، فإن كل ثوري حقيقي هو ، ما إن يمسّ الجماهير ، بل وحتى لو لم يمسّها ، مانوي أصيل . وكذلك كل سياسي .

(. . .)

ـ فكر في هذا ياسكالي : في كل البلاد ـ وفي كل الأحزاب ـ يملك المثقفون مزاج المنشقين : آدلر ضد فرويد ، سوريل ضد ماركس . غير أن المنشقين في السياسة هم المستبعدون . ومزاج المستبعدين في الأنتلجنسيا شديد الحيوية : كرماً ورغبة في المهارة . وتنسى الأنتلجنسيا أن كونك على حق في نظر الحزب لا يعني أنك على حق تماماً ، وإنما يعني أنك ربحت شيئاً ما .

ـ أولئك الذين يستطيعون أن يحاولوا ، إنسانياً وتقنياً ، نقد السياسة الثورية ، إن شئت ، يجهلون مادة الثورة . وأولئك الذين يملكون تجربة الثورة لا يملكون لا موهبة أوناموني ولا حتى غالباً وسائل التعبير عن أنفسهم . . .

=نفسها ضمن منظور معارض تمام المعارضة عند كتابته قصة طفولة قائد . ورغم تعارض النصين فمن الأهمية بمكان أن نثبت أن المشكلة كانت تطرح نفسها على عدد من المثقفين .

* ـ المانوية : نسبة إلى ماني الفارسي ، صاحب المذهب والعقيدة القائلة بأن العالم هو مكان الصراع بين النور والظلام(هـ . م) .

ـ إذا كان ثمة الكثير من صور ستالين في روسيا كما يقولون ، فليس ذلك لأن الشرير ستالين ، القابع في زاوية ما من الكريملين ، قد قرر أن يكون الأمر على هذا النحو . انظر ، هنا ، في مدريد نفسها ، إلى جنون الشارات ، ويعلم الله إن كانت الحكومة تهتم لذلك ! . ما هو مهم هو تفسير وجود الصور هنا . سوى أنه لكي يحدّث المرء العاشقين عن الحب لا بد له أن يكون قد عرف الحب ، لا أن يكون قد قام باستقصاء عن الحب . إن قوة المفكر ياصديقي الطيب ليست لا في موافقته ولا في احتجاجه ، وإنما هي في تفسيره . فليشرح المثقف لِمَ وكيف كانت الأشياء على هذا النحو ؛ ثم ليحتج فيما بعد إذا رأى ذلك ضرورياً (ولن تعود هناك حاجة إلى ذلك على كل حال) .

إن التحليل قوة عظمى ياسكالي ، ولست أؤمن بالأخلاقيات دون سيكولوجيا .

لنستشهد أخيراً بواحد من المقاطع النادرة ، يوضّح الجانب السياسي للصراع بين الفوضويين والشيوعيين ويتعمق تعمقاً شديداً في النتائج التي يستخلصها من المنظور الذي كتبت القصة ضمنه ، ونعني المناقشة بين الشيوعي غارسيا والثوري المسيحي هرنانديز التي يعرض فيها هذا الأخير المصاعب التي يعانيها في علاقاته مع الشيوعيين رغم أنه يتفق معهم سياسياً حول النقاط الجوهرية . وبما أنه مسيحي ، فإن هذه الوساوس ذات طبيعة أخلاقية في المقام الأول :

« في الأسبوع الماضي ، كان أحد رفا . . . لنقل رفاقي البعيدين من الفوضويين ، أو الذين يزعمون ذلك ، متّهماً بنشل الصندوق . كان بريئاً . واستدعاني للشهادة . ولقد دافعت عنه بالطبع . كان قد فرض التعاونيات الالزامية في القرية التي كان مسؤولاً عنها وكان رجاله قد بدأوا بمدّ التعاونيات إلى القرى المجاورة . إنني موافق على كون هذه الاجراءات سيئة ، وأفهم أن يسخط الفلاح الذي يتوجب عليه أن يعطي عشر أوراق لقاء منجل ؟ كما أوافق على أن برنامج الشيوعيين حول هذه المسألة ، بالمقابل ، برنامج جيد .

« إنني على خلاف معهم منذ أن أدليت بشهادتي . . . ليكن ؛ وماذا تريد ؟ إنني ما كنت لأدع إنساناً دعاني للشهادة يعامل كسارق في الوقت الذي أعرف أنه بريء .

« يظن الشيوعيون (وأولئك الذين يجهدون في تنظيم شيء ما الآن) أن نقاء قلب صديقك لا يمنعه من أن يقدم مساعدة موضوعية لفرانكو إذا توصل إلى استثارة ثورات فلاحية . . .

« يريد الشيوعيون أن يعملوا شيئاً ما . أنتم والفوضويون ، تريدون لأسباب مختلفة ، أن تكونوا شيئاً ما . . . تلك مأساة كل ثورة كهذه الثورة . إن الأساطير التي نعيش عليها متناقضة . نزعة السلام وضرورة الدفاع ، تنظيم وأساطير مسيحية ، فعالية وعدالة ، وهكذا . إن علينا تنسيقها ، وتحويل رؤيانا إلى جيش أو أن نهلك . هذا كل شيء . » .

ونستطيع ، انطلاقاً مما أتينا على قوله ،ملء صفحات وصفحات من الاستشهادات التي تعيد تأكيد الثيمات الأساسية للقصة : الشجاعة وعدم التنظيم وعدم انضباط الفوضويين ؛ حس المسؤولية وفعالية وانضباط الشيوعيين ؛ والمصاعب الأخلاقية للكاثوليك التي يتغلبون عليها مع ذلك تحت تأثير الدروس المستخلصة من واقع المعركة ؛ خطر مزج العاطفة والأخلاق بالاعتبارات السياسية والعسكرية ؛ التأكيد المتكرر بأن كل أزمة هي في نهاية الأمر أزمة قيادة ؛ ضرورة التنظيم والانضباط ؛ وجود أخوة رجولية لدى المقاتلين .

سوف نقتصر بالطبع على بعض الأمثلة :

بمناسبة الفوضويين والشيوعيين :

. . . للمرة الأولى كان بويغ يشعر أنه أمام انتصار ممكن بدلاً من أن يكون أمام محاولة يائسة كما حدث في عام 1934 ـ وكما هو الأمر دوماً ـ . ورغم ما كان يعرفه عن باكونين (ولا شك أنه الوحيد في الجماعة الذي سمعه) فقد كانت الثورة في نظره دوماً ثورة فلاحية . ولم يكن ، في مواجهة عالم بلا أمل ، ينتظر من الفوضوية سوى التمرد الأمثل ؛ وكل مشكلة سياسية تُحلُّ بالنسبة له إذن بواسطة الجرأة والحزْم .

وخلال محادثة مع اكزيمينيز ، كان بويغ قد استرعى ملاحظة هذا الأخير إلى أن الهجوم كان جيداً :

ـ نعم ، إن رجالكم يعرفون العراك ، لكنهم لا يعرفون القتال .

أو ، كذلك ، في محادثة بين مانويل وراموس :

قال راموس :

ـ قضيت لتوي نصف ساعة من الخناق مع الأصحاب كالأبله : هناك أكثر من عشرة يريدون الذهاب للعشاء في بيوتهم ، وثلاثة في مدريد !

ـ إنها حقبة الصيد ؛ إنهم يخلطون . وما هي نتيجة مفاوضاتك الخناقية ؟ .

ـ بقي خمسة ، وذهب سبعة . لو كانوا شيوعيين لبقوا جميعاً . . .

أو بين هرنانديز وغارسيا :

سأل غارسيا وعينه تنظر جانباً :

ـ ما رأيك بهذه الحواجز الدفاعية ؟

ـ رأيي رأيك . لكن سترى (. .) لا بد من أن يزداد ارتفاع الحواجز نصف متر ، وعدم لصق القاذفين بعضهم إلى البعض الآخر ، ووضع عدد منهم على النوافذ بحيث يشكلون « 7 » .

وزمجر المكسيكي وسط ضجيج طلقات البنادق الذي كان شديد القرب :

ـ وثيـ . . . تك ؟ .

ـ ماذا ؟

ـ وثيقتك ، هيه ، أوراقك ! .

ـ الكابتين هرنانديز ، قائد موقع زوكودوفير .

ـ إنك لست إذن من م . و . ع . . وحاجزي يعنيك .

ويتم اكتشاف خائن :

ـ (. . .) أرسلت له ثلاثة أصحاب لتصفية حسابه .

ـ لكن سبق لي أن سرحته . ماذا تريدون ، ولو كانت ج . م . ا . لم تضعه هنا . . .

وغارسيا متحدثاً إلى مانيان :

ـ المسألة بالنسبة لي ياسيد مانيان هي بكل سذاجة : عمل شعبي كهذا العمل ، أو ثورة ـ أو حتى تمرد ـ لا يحافظ على انتصاره إلا بواسطة تقنية تعارض الوسائل التي

حقفته له . بل وتعارض حتى المشاعر أحياناً . فكر في ذلك بناء على تجربتك الخاصة . لأنني أشك في أن تؤسس سربك على الأخوة وحدها .

« إن الرؤيا تريد كل شيء على الفور ؛ ولا تحصل الثورة إلا على القليل - ببطء وقسوة . ويتمثل الخطر في أن كل إنسان يحمل في نفسه رغبة في رؤيا . وأن هذه الرغبة ، بعد مضي وقت قصير ،هي في النضال هزيمة حتمية لسبب شديد البساطة : فالرؤيا ، بحكم طبيعتها ، لا تملك مستقبلاً .

« وحتى عندما تزعم امتلاكها مستقبلاً ما (. . .) ، فإن وظيفتنا المتواضعة ياسيد مانيان هي تنظيم الرؤيا. . . » .

وبعد ذلك ،على لسان انريك :

- إن الشيوعيين منضبطون . فهم يطيعون أمناء الخلايا ، ويطيعون المندوبين العسكريين ؛ إنهم غالباً كما عرفناهم . كثير من الناس الذين يريدون النضال يأتون إلينا رغبة في التنظيم الجاد . كان رجالنا في الماضي منضبطين لأنهم كانوا شيوعيين . أما الآن فكثير من الناس يصبحون شيوعيين لأنهم منضبطون . . .

أو ، على لسان سامبرانو :

- (. . .) ماذا تظن أنهم فعلوا في روسيا ؟ .

(. . .)

- كانوا يملكون البنادق . أربع سنوات من الانضباط والقتال في الجبهة . أما الشيوعيون فقد كانوا الانضباط عينه . . .

ويقول اكزيمينيز حول أهمية القيادة :

- إن مناقشة ضعفهم لا طائل من ورائها فما إن يريد الناس القتال حتى تغدو أزمة الجيش ، أيا كانت ، أزمة قيادة .

هاينريش :

- في حالة كهذه الحالة ، الأزمة هي دوماً[31] أزمة قيادة .

مانويل :

---

(31) إن التأكيد على هذه الكلمة هو تأكيد مالرو نفسه .

ـ لقد ذهبوا لأنهم بلا قيادة . لقد كانوا يقاتلون من قبل كما كنا نقاتل : ببسالة .

إن الحلقات التي يؤلف تكرارها الجمال الأساسي للكتاب هي الحلقات التي تؤكد على شجاعة المقاتلين والأخوة الرجولية التي تشدهم بعضهم إلى البعض الآخر وكذلك إلى الشعب . وأيا كانت التحفظات التي يسعنا ذكرها بصدد قيمة المجموع الأدبية ، فهناك عدد من المشاهد التي ربما لن ننساها أبداً ما إن ننتهي من قراءتها ؛ ومنها مشاهد هبوط الطيارين الجرحى على الجبل ، والهجوم على الكازار ، وانفعال الفلاح الذي طلب إليه أن يتعرف على قريته والذي لم يكن يتعرفها عندما كان في الطائرة ، الخ . إن التثبت من ذلك هو مع ذلك التثبت في الوقت نفسه من أن مالرو ، وهو كاتب عظيم ، قد موّه ، عن قصد أو عن غير قصد ، استحالة تحقيق قصة كثيفة ومبنية بهذه المجموعة من التصميمات التي ، وإن كانت دون شك مثيرة ومكتوبة بطريقة رائعة ، كانت تتتابع دون أن تؤلف مونتاجاً حقيقياً .

لنعد مع ذلك إلى عدد من عناصر القصة التي تبدو لنا هامة ومتميزة بوجه خاص .

إن تصميم الكتاب ، المرسوم بشكل غامض والذي ينزع إلى الذوبان في كتلة الحلقات ، هو انتقال مزدوج :

آ) للثورة الاسبانية من الفوضى إلى التنظيم ، ومن الرؤيا إلى الانضباط ومن حرب الأنصار إلى الجيش ؛

ب) ولشخصية مانويل من الثوري الشاعري المفعم حباً وحماساً إلى الشيوعي الواعي الذي يسيطر على مشاعره وإلى القائد العسكري ؛

ويؤدي هذا الانتقال ، بالنسبة للقوى الثورية ، إلى تنظيم يزداد صرامة وقسوة ، وبالنسبة لمانويل الذي يصير أحد قادة هذه المنظمة ، إلى ابتعاد تدريجي عن الناس وإلى انعزال يزداد شدة .

لنلاحظ مانويل في أربع لحظات من القصة :

خلال محادثة مع اكزيمينيز ، يقول له هذا الأخير :

ـ عما قريب سيترتب عليك شخصياً تكوين الضباط الشباب . إنهم يريدون أن يكونوا محبوبين . وهذا طبيعي عند الإنسان . ولا شيء أفضل من ذلك شريطة

إفهامهم ما يلي : على الضابط أن يكون محبوباً في طبيعة قيادته ـ القيادة الأعدل ، والأشد فاعلية ، والأفضل ـ لا في خصوصية شخصيته . هل تفهمني يابني إذا قلت لك إنه ليس على الضابط أبداً أن يثير الإعجاب ؟ .

(. . .)

ـ إن من الخطر دوماً تطلع المرء لأن يكون محبوباً (. . .) وان ثمة من النبل في أن تكون قائداً أكثر من أن تكون فرداً (. . .) : وهو أمر صعب . . .

وخلال المشهد الذي يتعلق خلاله بساقيه اثنان من المحكومين بالاعدام عندما كان خارجاً من مجلس الحرب الذي حكم بالموت على الفارين :

صرخ أحدهما :

ـ لا يمكن إعدامنا رمياً بالرصاص ، نحن متطوعون ! لا بد من أن تقول لهم ذلك ! .

(. . .)

وصرخ الآخر بدوره :

ـ لا يمكن ، لا يمكن !

(. . .)

وأوشك مانويل أن يجيب : « لست مجلس الحرب » ؛ لكنه خجل من هذا التخلي .

(. . .)

وفكر مانويل : « ماذا بوسعي القول ؟ » . كان الدفاع عن هؤلاء الرجال يكمن فيما لا يمكن لأحد أن يقوله ، في هذا الوجه الوضاء ، والفم المفتوح الذي جعل مانويل يفهم أنه كان أمام الوجه الأبدي لمن يدفع الثمن . ولم يستشعر أبداً إلى هذا الحد أنه كان يجب الاختيار بين النصر والشفقة .

وفيما بعد ، حين يروي لاكزيمينيز هذا المشهد ذاته :

« كنت أعرف ما الذي يتوجب عمله ، وقد قلته . إنني مصمم على خدمة حزبي ، وعلى ألا أدع نفسي تؤخذ بردود فعل نفسية . لست إنسانا يندم . المقصود

شيء آخر . (. . .) إنني أتحمل مسؤولية هذه الأحكام : لقد نُفِّذَتْ من أجل الحفاظ على الآخرين ، رجالنا . لكن اسمع : ليس هناك أية درجة تسلقتها باتجاه فعالية أكبر وقيادة أفضل لم تبعدني أكثر عن الرجال . إنني في كل يوم أقل إنسانية من اليوم الذي سبقه » .

وأخيراً ، في اللحظة التي يختتم فيها الكتاب :

« كانت انتفاضات المعركة الأخيرة تزمجر في البعيد . وكان مانويل وقد أقام خطوطه الدفاعية ، يقوم ، وخلفه كلبه ، بالطواف في القرية ليحتال على الكميونات . كان قد تبنى كلباً ضخماً من الكلاب الفاشية ، قد جرح أربع مرات . وبقدر ما كان يستشعر نفسه منفصلاً عن الناس ، بقدر ما كان يحب الحيوانات : الثيران ، الخيول العسكرية ، والكلاب الضخمة ، وديكة المعركة , » .

وتتجلى بوضوح طبيعة تربية مانويل هذه ، وكذلك تربية المقاتلين الثوريين والشعب الاسباني ، بفعل حقيقة المعركة : فكل ما هو إنساني بشكل مباشر وعفوي ، يجب أن ينحّى بل ويلغى باسم همّ الفعالية حصراً . إن غارسيا يصوغ موضوع رواية الأمل الجوهري في بضعة سطور:

« هناك حروب عادلة(. . .) ـ حزبنا الآن ـ وليس هناك جيوش عادلة . وأن يأتيك مثقف ، رجل مهمته أن يفكر ، ليقول لك كما قال ميغيل : إنني أترككم لأنكم لستم عادلين ، إنني أجد ذلك لا أخلاقياً ياصديقي الطيب ! ثمة سياسة للعدالة ، لكن ليس ثمة حزب عادل» .

لا شك أنه على حق ، وربما جزئياً فحسب ، لأن بين الأخلاق العاجزة التي يبدو أن مالرو يضفيها دوماً على الكاثوليك والفوضويين من ناحية ، وربط الوسائل بالغاية ـ أي ما كان دوماً يؤلف عقيدة منظري الدولة منذ ماكيافيللي حتى ستالين ـ ، ثمة موقف ثالث يرى في علاقة الوسيلة بالغاية كلية تؤثر فيها الغاية على الوسائل وبالعكس .

إلا أن همّنا هنا لا ينصب على مناقشة صحة منطلقات منظور مالرو ، وهو أمر في غير مكانه إذا ما أثير ضمن إطار دراسة في النقد الأدبي ، وإنما ينصب فقط على بيان أن بنية هذا المنظور ذاتها تستبعد كلياًأحد الأبعاد الهامة في الواقع الذي يصفه الكتاب .

ولاختتام هذا التحليل الأكثر إجمالاً ـ ونعترف أن هذا لا يعني القليل ـ من تحليل كتابات مالرو الأخرى نود كذلك أن نشير إلى ميّزتين للرواية تنتجان فيما نرى عن هذه البنية ذاتها .

أولاً ، إن التماسك ، شأنه في كتب مالرو الأخرى كلها ، بين الرؤية الشاملة والحياة الخاصة للشخصيات تماسك دقيق . لذلك ، ونظراً لأن الإنسان قد استحال معركة منضبطة وتنظيماً عسكرياً ، فإنه لم يعد ثمة مكان للعلاقات الغرامية أو العاطفية أيا كانت طبيعتها بين الرجال والنساء .

إن الأمل كتاب معركة لا نجد فيه حباً ولا غراماً ولا اسرة ، أو أن هذه العناصر ،على نحو أدق ، ليست حاضرة فيه إلا بوصفها عقبات أمام قيم القصة .

« إن الحرب تجعل الإنسان عفّاً »

كما قال مانويل ذات مرة ، وفيما عدا الحلقة الخاصة بنقل رسالة لزوجة قائد الكازار ، والحلقة الخاصة بفتاة من الميليشيا تنقل وجبات الطعام للمقاتلين ، والإشارة العابرة لابن كاباليرو ، سجين الفاشيين في سيغوفي الذي سيرمى بالرصاص ، فإن كل المقاطع المتعلّقة بالنساء وبالأسرة تكتفي بالإشارة إلى أن حضورهن سيكون مدمّراً ، بل ومصيرياً ، بالنسبة للمقاتلين .

وهكذا فإن المقطع الخاص بالمرأة التي تريد البقاء قرب زوجها يوضّح تماماً ما نعنيه في هذا المجال :

ـ هل تظن أن من الواجب الذهاب ؟

فقال غيرنيكو لغارسيا دون أن يجيب المرأة :

ـ إنها رفيقة ألمانية .

وتابعت المرأة :

ـ إنه يقول إن علي الذهاب . انه يقول انه لا يستطيع القتال جيداً إذا كنت هنا

فقال غارسيا :

ـ إنه حتماً على حق .

ـ لكني لا أستطيع أن أعيش إذا عرفت أنه يقاتل هنا . . إذا لم أعرف حق

ما يجري . . .

(. . .)

وفكر غارسيا : « كلهن متشابهات . إن ذهبت فستحمله بكثير من الاضطراب ، لكنها ستتحمله ؛ وإن بقيت ، فستقتل » .

(. . .)

وسأل غيرنيكو بود :

ـ ولماذا تريدين البقاء ؟

ـ لا يهمني أن أموت . . . المصيبة هي أن علي أن أتغذى جيداً وانه لا يمكن تحقيق ذلك هنا أبداً . . . إنني حامل . . .

وفيما بعد ،حين يكون غارسيا وغيرنيكو وحدهما :

وأضاف غيرنيكو بصوت خافت :

ـ الأصعب هو مسألة المرأة والأطفال هذه .

وبصوت أشد خفوتاً :

ـ انني محظوظ على الأقل : فهم ليسوا هنا . . .

أو كذلك على لسان مانويل حين يقص على آكزيمينز مشهد الفارين :

« . . . لقد ضاجعت في الأسبوع الماضي امرأة كنت قد أحببتها عبثاً . . . خلال سنوات ؛ وكنت أرغب في الذهاب . انني لا آسف على شيء من كل هذا ؛ ولكن إذا هجرتها فلشيء ما . إننا لا نستطيع أن نقود إلا من أجل أن نخدم ، وإلا . . . » .

ويجب أن نسجل ، في المقام الثاني ، أن الأمل تصف لا هزيمة الثورة وإنما انتصارها في نهاية معركة ، وهذا الانتصار يوحي ، ضمن نص القصة ، بانتصار الثورة الاسبانية .

من الممكن بالطبع أن يكون لذلك تفسير في غاية البساطة ، وهو أن مالرو الذي نشر الرواية في عام 1937 قبل أن تنتهي الحرب ، لم يشأ ، فيما بعد ، أن يعدّل أي شيء في كتاب تم نشره من قبل .

ونعترف طواعية أننا هنا إزاء فرضية شديدة الاحتمال . ولكن من الممكن أيضاً ـ

ومن المفيد في تقديرنا الإشارة إلى ذلك ـ أن يكون رفض أخذ الأحداث اللاحقة بعين الاعتبار قد أتى من ضرورة داخلية تفرضها بنية القصة : فبما أن عالم الكتاب مُركّز على الالتزام بالتضحية في سبيل الانضباط ، وباسم الفعالية ، وبكل القيم الأخرى ، فإن هذه التضحية توشك في الواقع أن تبدو عابرة ولا مبرر لها إذا كانت قد قادت ، بدلاً من أن تكون فعالة ، لا إلى النصر وإنما إلى الهزيمة .

ولعل هذا هو السبب في أن المقاطع الأخيرة شديدة الايجاز التي تنهي الكتاب تؤدي إلى رؤية سلمية بل وحتى مستقبلية تحيل الحرب إلى الماضي . كان مانويل قد قطع خلال المعركة في الحقيقة علاقته مع الموسيقى والنساء وكل ما يمت بصلة للمتعة الفردية ، وكان قد قال لغارتنر إنه قد انفصل عن الموسيقى وانه يدرك أن أشد ما يتمناه في هذه اللحظة التي كان فيها وحيداً في هذا الشارع من مدينة مهزومة ، هو أن يستمع إليها .

لكن ما يسمعه ، لم يكن نشيد الأممية أو أيّ نشيد حربي آخر ، وإنما سمفونيات بيتهوفن وسوناتا الوداع :

كان يستشعر الحياة من حوله تفيض بشرى ، كما لو كانت عدة أقدام عمياء تنتظره في صمت وراء هذه السحب الواطئة التي لم تعد المدافع تبددها . كان الكلب يصغي ، متمدداً كالكلاب المنقوشة على الجدران . ذات يوم سيحلّ السلام . وسيغدو مانويل إنساناً آخر ، مجهولاً من نفسه ، كما كان مقاتل اليوم مجهولاً من ذلك الذي كان قد اشترى سيارة صغيرة ليقوم بالتزحلق على الجليد في السييرا .

ولا شك أن الأمر كان على هذا النحو بالنسبة لكل واحد من هؤلاء الرجال العابرين في الشارع ، الذين كانوا يضربون باصبع واحد على البيانوهات المفتوحة ألحانهم المتعثلة ، والذين كانوا قد قاتلوا بالأمس تحت معاطفهم المدبية الثقيلة . . .

(. . .)

لا نكتشف الحرب إلا مرة واحدة ، أما الحياة فإننا نكتشفها مرات . هذه الحركات الموسيقية التي كانت تتالى ، ملفوفة في ماضيه ، تتحدث كما لو أمكن أن تتحدث هذه المدينة التي كانت قد أوقفت الحرب قديماً ، وهذه السماء ، وهذه الحقول

الخالدة ؛ كان مانويل يستمع للمرة الأولى إلى صوت ما هو أجلّ من دم الرجال وأشد حيرة من حضورهم على الأرض ، ـ الإمكانية اللامتناهية لمصيرهم ؛ وكان يستشعر في أعماقه هذا الحضور ممتزجاً بضجيج السواقي وخطوات السجناء ، مستمراً وعميقاً كضربات قلبه .

إن رواية الأمل ، شأنها شأن زمن الاحتقار ، كتاب يقترب من الملحمة ، لكنه لا يبدو لنا أنه قد نجح في بلوغها وإن كان ذلك لأسباب مختلفة جوهرياً ، بل ومتعارضة . كان تجاوز الفرد يؤلف مشكلة في زمن الاحتقار ، وحتى لو بيّنا أن المشكلة قابلة للحل ، وأن التجاوز ممكن التحقيق ، فإن حضور الفرد والتجاوز نفسه يبدع عالماً قبل ـ ملحمي . وكما قال مالرو نفسه ، فإن الكتاب ينتهي في اللحظة «التي ولد فيها إله » في حين أن الملحمة التي لا تطرح المشكلات ولا تعرف أفراداً منفصلين عن الجماعة تفترض على وجه التدقيق حضور الآلهة الحقيقي والثابت وغير الإشكالي .

تبدو الأمل ، على العكس ، عالماً يمكن وصفه على أنه ما بعد ـ الملحمي وذلك بمقدار ما ان الفرد ، بدلاً من أن يحقق نفسه في الجماعة وأن يؤلف معها وحدة عضوية ، يجد نفسه في عفويته وفي كماله موضع إنكار من قبل الانضباط والتنظيم . لقد انتقل مالرو في الأساس مع هاتين القصتين اللتين يتركز عالمهما على المصالحة بين الفرد والجماعة ، من المرحلة السابقة على هذه المصالحة إلى المرحلة التي جعل فيها من التكنوقراطية السياسية والعسكرية الفاعل الحقيقي في التاريخ . والمشكلة التي يطرحها هذا المقطع على عالم الاجتماع ليست مشكلة تطور مالرو الشخصي بقدر ما هي مشكلة معرفة ما إذا لم يكن ذلك يؤلف في الحقبة التي كتب فيها الكتابان ، عملية أعم . ومرة أخرى نعمد إلى التذكير بأن الكاتب لا يطور أفكاراً مجردة ، وإنما يبدع واقعاً خيالياً وبأن إمكانيات هذا الإبداع لا تتوقف في المقام الأول على مقاصده وإنما على الواقع الاجتماعي الذي يعيش في قلبه والأطر العقلية التي أسهم هذا الواقع في إعدادها . وهكذا فإن الخطوة الأولى التي سيتوجب القيام بها للإجابة عن السؤال المطروح ستكون ولا شك خطوة القيام باستقصاء الأدب الفرنسي فيما بين الحربين لنرى إلى أيّ حدّ يمكن أن نعثر فيه على كتابات ذات قدرٍ وافٍ من الأهمية نجحت في وصف عالم يتركز حول قيمة

العفوية الثورية أو على الأقل حول وحدة الإنسان والجماعة ،بدلاً من مبدعات تتركز حول قيمة الانضباط والفعالية .

وبانتظار القيام بذلك ، يبقى علينا لإنجاز هذه الدراسة ، تحليل أشجار الجوز في ألتنبرغ ، آخر كتابة تخييلية لمالرو ، نشرت في عام 1943 ، كتاب يثير الفضول للوهلة الأولى ما دمنا نشعر لدى قراءته بوجود وحدة داخلية على قدرٍ كاف من الدقة والصرامة ، في حين أنه يتبدى مجموعةً من المشاهد المعزولة ، تقع في حقب مختلفة ، وذا بطلين مختلفين تبدو علاقتهما أشد ما يكون بعداً عن الوضوح . والواقع أننا سنحاول بيان أن وحدة النص تغدو مرئية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أننا إزاء نوع أدبي خاص أكثر قرباً من المقالة منه إلى الأدب الروائي أو الملحمي .

ما هي المقالة(*) ؟ . إنها من حيث المبدأ ، وقد بين ذلك لوكاتش في دراسة شهيرة ، نوع أدبي مستقل يقع على منتصف الطريق بين الفلسفة كتعبير مفهومي عن رؤية العالم ، والأدب كإبداع خيالي لعالم من شخصيات فردية وأوضاع عينية . فالمقالة ، بين الإثنين ، نوع وسيط من حيث طرحه لمشكلات مفهومية (وكبرى المقالات في تاريخ الأدب تطرح من المشكلات أكثر مما تعطي من الإجابات) بمناسبة هذا الوضع العيني أو ذاك ، أو هذه الشخصية الفردية أو تلك . ولذلك تملك المقالة دوماً بعداً ساخراً باعتبارها تتناول في الظاهر حياة أو فكر هذه الشخصية أو تلك ، أو تقص كيف جرت هذه الأحداث أو تلك ؛ في حين أن هذه الشخصيات وتلك الأحداث في الحقيقة ليست إلا مناسبة تسمح لكاتب المقال بإثارة عدد من المشكلات ذات القيمة العامة . ولا بد أن نضيف ، في سبيل مزيد من الدقة ، أن شكل المقالة هو في أغلب الأحيان ، من وجهة نظر تاريخية أو حتى بيوغرافية ، شكل انتقالي يتبنّاه المؤلف على وجه التدقيق لأن الأسئلة والاجابات ليست ناضجة بما فيه الكفاية لكي يتم التعبير عنها ضمن شكل مفهومي بصورة مباشرة .

ومن ثم ، يبدو لنا أن نص أشجار الجوز في ألتنبرغ يملك شكلاً شديد القرب من

(*) المقالة هنا ترجمة لكلمة EASSAIS فهي من ثم بهذا المعنى شديدة الاختلاف عما تعنيه في الأدب العربي الحديث(هـ . م).

المقالة دون أن يكون مقالة بالمعنى الدقيق للكلمة . فهو يملك مع المقالة البعد المزدوج ، إذ يطرح في الواقع ، شأن المقالة ، مشكلات مفهومية بمناسبة مجموعة من ضروب الواقع الفردية والعينية ، وينفصل عنها في أنه بدلاً من تناول هذه الشخصيات الفردية أو هذه الأوضاع العينية ، في الواقع الحاضر أو الماضي كما فعل بعض كبار كتاب المقالة أو في الأدب كما فعل معظمهم ، فإن مالرو ، وهو كاتب ، قد تخيل هو نفسه في مجموعة من الحلقات الأوضاع العينية التي أثار عبرها المشكلات التي يريد محادثة القراء عنها ؛ وينفصل عنها كذلك في أنه لا يكتفي بإثارة المشكلات بل يقدم جواباً جاهزاً نسبياً ، الأمر الذي ينتزع منها البعد الساخر ويُحِلّ ، على صعيد الأفكار ، محل السخرية العفوية الخاصة بمعظم المقالات ، تعميقاً لمشهد قريب من التماسك . وضمن هذا المنظور إنما يجب ، فيما يبدو لنا ، أن نقرأ مختلف حلقات الكتاب التي ستقدم إذن نسقاً دقيقاً لا عودة عنه في عرض ما يؤلف موضوعه الحقيقي ، أي المفهوم الجديد عن الإنسان لدى مالرو والأسباب التي حملته على هجر الحركة والأيديولوجية الشيوعيتين .

هل يؤلف تطور مالرو هذا ظاهرة فردية أم على العكس واقعة ترتبط بالأحداث الاجتماعية السياسية في تلك الحقبة ، ومن ثم بالتيارات الأيديولوجية للوعي الجماعي على الأقل في الأوساط المثقفة ؟ . كما هو الأمر في كل مرة أثرنا فيها ضمن هذه الدراسة مشكلات من هذا النوع ، تتوقف الإجابة هذه المرة أيضاً على القيام ببحث واسع نسبياً ومعمق يتناول مجموع وثائق تلك الحقبة ؛ وبما أن هذا البحث لم يتم بعد ، فإننا لا نستطيع بالطبع إلا أن نؤكد على ضرورة القيام به . لنشر على كل حال إلى أن من الواضح تماماً أن معاهدة عدم الاعتداء الألمانية ـ السوفياتية في عام 1939 ، التي يمكن فهمها أيضاً وعلى الوجه الأكمل ضمن منظور السياسة الخارجية المضادة للرأسمالية (وبالتالي المضادة للهتلرية) الذي سار عليه الاتحاد السوفياتي ، كانت قد أثارت أزمة ضمير لدى عديد من المثقفين الاشتراكيين الغربيين بقدر ما كانت تشير بوضوح إلى حقيقة أعمق لم يكن معظم هؤلاء على أي وعي بها ؛ وهذه الحقيقة هي أن الانتماء للحركة الشيوعية كان يتطلب أثناء المرحلة الستالينية ، أو على الأقل يمكن أن يتطلب ، اختياراً بين المصالح الراهنة للدولة السوفياتية التي ينظر إليها بوصفها مكسب الاشتراكية

الرئيسي ، والمصالح الراهنة لمجتمع وبروليتاريا البلد الذي يعيشون فيه .

كان مالرو قد وصف ولا شك هذه المشكلة بالنسبة للصين في رواية الشرط الإنساني ، ورغم أن قصته في تلك الحقبة قد ألقت الضوء على كل ما هو جارح ومأساوي ، فإنه قد أنهى الرواية بالتأكيد على أن

العمل يجب أن يصير السلاح الرئيسي في معركة الطبقات . . إن خطة التصنيع . . . قيد الدراسة الآن : والمقصود هو تحويل الاتحاد السوفياتي بأجمعه خلال خمس سنوات ، وجعله إحدى أوائل القوى الصناعية في أوربا ، ثم اللحاق بأمريكا وتجاوزها .

ويأمل أن يضم التطور التاريخي معركة وتضحية ثوريي شنغهاي إلى كليّة النضال في سبيل الاشتراكية .

في عام 1939 ، كان ثمة مشكلة شديدة الاختلاف ولا شك ـ إذ لم نكن إزاء نضال ثوري وإنما إزاء تحالف عسكري واستراتيجي في السياسة الدولية ـ لكنها مماثلة على كل حال في نواتها الأساسية (ضرورة الاختيار بين المصالح الراهنة للاتحاد السوفياتي والمصالح الراهنة للمجتمع الغربي والطبقات العمالية الغربية) تطرح نفسها في مجتمعه وفي بلده . ونحن نعلم أن هذه المشكلة قد سببت لدى مثقفي اليسار في فرنسا أزمة كانت على قدر من الخطورة لا يسعنا والحق يقال تقدير حجمها ، وهي أزمة تم التغلب عليها من قبل معظمهم بعد وقت قليل حين نشب الصراع بين ألمانيا والاتحاد السوفياتي الذي انضم إلى معسكر الحلفاء الأمر الذي أظهر للعيان طابع الاستراتيجية السياسية للمعاهدة والطابع المعادي بشكل عميق للهتلرية في السياسة الشيوعية وسياسة الاتحاد السوفياتي الخارجية . . على أن ذلك لا يغيّر من حقيقة أنه قد أمكن للأزمة الشاملة التي أثارتها المعاهدة الألمانية السوفياتية أن تكون عاملاً مهماً في تغيير منظور مالرو وأن على الدراسة ذات المقاصد السوسيولوجية أن تشير إلى هذا الاحتمال .

لنعد مع ذلك إلى القصة التي تدور أولى حلقاتها في حزيران (يونيو) 1940 بعد الهزيمة ؛ كان قد تم جمع عدة آلاف من السجناء في كاتدرائية شارتر أولاً ثم في ورشة أشغال عامة فيما بعد . ضمن هذا الوضع الاستثنائي تظهر ثانية الهموم والنشاطات

القديمة : بناء الملاجىء ، البحث عن آخر علب الغذاء المحفوظ ، آخر نثرات الخبز في الجيوب ، والتجمع على شبكات الأسوار لالتقاط قطعة من الخبز تحملها امرأة خفية كل يوم إلى السجناء .

ويتم ، في لحظة ما داخل الكاتدرائية ، توزيع البطاقات التي يستطيع السجناء ارسالها إلى أسرهم ؛ يكتب بعضهم رسائل أطول من رسائل الآخرين ؛ فينبهون إلى أن هذه الرسائل لن ترسل . وبعد وقت قليل من ذلك ، في الورشة ، تحمل الرياح معها أوراقاً متطايرة . تلك هي الرسائل التي أتى السجناء على كتابتها والتي رمتها الإدارة الألمانية في الهواء .

وبعد عدة لحظات ، يلتقي الراوي سائق دبابة عاكف على الكتابة :

- هل تكتب يومياتك ؟

رفع عينيه مذهولاً :

- يوميات ؟

وأخيراً فهم :

- لا ، أنا ، هذه الأشياء . . .

وبلهجة البداهة :

- أكتب لزوجتي .

وبعد ذلك ، متحدثاً إلى سجين آخر :

- أنا أنتظر أن يهترىء كل ذلك . . .

- ماذا ؟

- كل شيء . . . أنتظر أن يهترىء كل ذلك . . .

يطور مالرو صراحة ، بروايته هذه الوقائع ، رؤية جديدة للإنسان . لقد كان ثمة في أساس الفكر الماركسي وكذلك في أساس مؤلفات مالرو السابقة قناعة بأن جميع الناس ينزعون بشكل طبيعي إلى إعطاء معنى لحياتهم وإلى تأكيد كرامتهم بذلك . ولا شك أن بوسع القمع والشروط الاقتصادية والاجتماعية أن تسحق وتفني فيهم هذه النزعة الطبيعية نحو العمل والكرامة ، غير أنه ، عبر البنى القمعية التي تتغير خلال

التاريخ باستمرار ، يبقى الواقع الإنساني الوحيد المستمر ، الشرط الإنساني الذي هو التطلع نحو الكرامة ونحو الدلالة .

وهكذا فإن الثوريين ، وهم في آن واحد مثقفون ورجال عمل ، لا يقومون ضمن هذا المنظور سوى بمساعدة الناس على وعي التطلعات الطبيعية المدفونة في أعماقهم ، والمشوهة بفعل حضارة قمعية ، وذلك بإعادتهم إلى ما يؤلف نزوعهم الحقيقي ، وتحقيق ذلك بخلق الجماعة ، وبالتالي التاريخ . والواقع أن هذه هي على وجه الدقة الرؤية التي تضعها هذه الحلقة الأولى من أشجار الجوز في ألتنبرغ موضع التساؤل .

يوجد فعلاً ، لا إنسان أساسي ، وإنما إنسان أبدي ؛ والقصة تقول ذلك باستمرار :

في الكوخ البابلي المصنوع من دعامات قصيرة غليظة ومن أنابيب وأغصان ، كانوا الآن ثلاثة يكتبون على ركبهم ، مطويين كمومياءاتبيرو (. . .) ذاك ، له وجه من الوجوه القوطية التي تتكاثر منذ أن بدأت اللحى بالنمو . ذكرى عريقة للكارثة . لا بد للكارثة من أن تقع ، وهاهي قد وقعت . واني لأذكر المستنفرين الصامتين في سبتمبر يمشون عبر غبار الطرق الأبيض ودوالي نهاية الصيف ، والذين كانوا يبدون لي يواجهون الطوفان ويواجهون الحريق ؛ غير أنه ، تحت هذه الألفة العريقة مع الكارثة ، يقوم دهاء الإنسان الذي لا يقل عراقة ، وإيمانه السري بصبر حافل مع ذلك بالخراب ، وربما كان الصبر نفسه قديماً أمام مجاعة الكهوف .

كان لحضور السجناء ، في كاتدرائية شارتر ، هو الآخر ، قيمة رمزية .

منذ اللحظات الأولى للحرب ، ومنذ أن محا اللباس العسكري فروق المهن ، بدأت ألمح هذه الوجوه القوطية . وما ينبجس اليوم من هذه الجماهير الحائرة التي لم يعد بوسعها أن تحلق لحاها ، لم يكن السجن وإنما القرون الوسطى (. . .)

كل صباح أنظر إلى آلاف الظلال في وضوح الفجر القلق ؛ وأفكر : هو ذا الإنسان . . .

لكن هذا الإنسان لم يعد يبدع الآلهة والقيم ، وإنما هو على العكس مَنْ « يعيش

في سِنَةٍ من النوم » منذ آلاف السنين ، من لا يتغير ومن لا يملك في مواجهة التاريخ سوى رد فعل واحد : أن يعانيه ، وأن يعثر على وسيلة يوجد بها عبره ورغماً عنه ؛ وحين يصير ذلك صعباً ، أن يعارض مبدعاته المضادة للإنسانية والهائلة والبربرية بحيله وصبره الأبدي القارض الذي ينتهي دوماً بالقضاء عليها . الإنسان الأبدي ، الإنسان نفسه عبر العصور والتاريخ الدلالي والمتغير ؛ إن الإنسانية و « المثقفين » حقيقتان مختلفتان ومتعارضتان في أغلب الأحيان .

ظننت أنني أعرف أكثر مما يؤلف ثقافتي لأنني التقيت الجماهير المناضلة ذات الإيمان الديني أو السياسي وأعرف الآن أن المثقف ليس من كانت الكتب ضرورية بالنسبة له فحسب ، وإنما هو كل إنسان تلزمه وتوجه حياته فكرة ما ، مهما كانت هذه الفكرة بدائية . أولئك الذين يحيطون بي ، يعيشون ، هم ، ليومهم منذ آلاف السنين .

كذلك تنبثق بالنسبة للمثقف ـ الذي يتحدث عبر هذه القصة والذي يعرف الآن أن العمل ليس عصرنة رابطة ممكنة لكنها دوماً فعلية بينه وبين الإنسانية ، وأن الأيديولوجية الثورية ، انطلاقاً من ذلك ، كانت خاطئة في مجموعها ـ مشكلات جديدة تجب مواجهتها . إنها تتعلق في آن واحد بأولئك .

الذين يعيشون ليومهم منذ آلاف السنين

وأولئك الذين

تلزم وتوجه حياتهم فكرة ما ؛

إنها تتعلق خاصة بعلاقاتهم المتبادلة .

يعيد لي الهواء الذي لا يكل هذه اللقاءات كما يطيّر رسائل أصحابي . فلأسألهن إذن ، ولأواجههن إذن بلقاءاتي ، وبينما تدعوهن مزنة الليل ، تخرج الزهور مجدداً من أرض جعلها وقوف خمسة آلاف رجل صلبة ـ بينما تستمر الحياة حتى تمتزج أسئلتي وأسئلتهن في أساس الموت الأخوي .

الكتابة ، هنا ، هي الوسيلة الوحيدة للاستمرار في الحياة .

يتناول الراوي هذه المشكلات عبر تجربة أبيه .

لقد طرحت الحلقة الأولى المشكلة النظرية . أما الحلقتان التاليتان ، فتصفان بطريقة شبه حرفية الوضع التاريخي ، والقوى الموجودة والتجربة التي قادت مالرو إلى الانفصال عن الحركة الثورية .

تتعلق الحلقة الأولى بالمعارضة غير الامتثالية ، المحترمة ، اللطيفة ، التي انتحرت دون أن تخلّف سوى رسالة غامضة ، وبالتالي عديمة الفائدة ، وبالمثقفين ورجال العمل بوصفهم أولياء على تنفيذ الوصية والذين يتوجب عليهم أن يتدبروا أمورهم وحدهم مع هذه التركة . أما الحلقة الثانية فتتعلق بالستالينية .

لقد عثر والد الراوي ، فيكتور بيرجيه ، حين عودته إلى أوربا ، على أبيه الذي ما يلبث أن ينتحر بعد عدة أيام . لقد كان بشكل جوهري شخصية غير امتثالية . وكان بوصفه عمدة قريته قد استضاف ، رغم عداوة قريته وبلديته التي لا يمكن التغلب عليها ، الكنيس وفرق السيرك العابرة .

ولما كان كاثوليكياً ومؤمناً ومتمرداً على ما تبديه الكنيسة من تخاذل ، فقد احتج في البداية لدى خوري القرية ، وإثر رفض هذا الأخير :

ولكن ياسيد بيرجيه ، هل يجوز لخوري بسيط أن يناقش قرارات روما ؟ .

يذهب إلى روما كي يحتج ويقدم تحفظاته .

لقد قام بالحج سيراً على الأقدام . ولما كان مسؤولاً عن أعمال خيرية كثيرة فقد حصل على مقابلة البابا دون صعوبة . وقد وجد نفسه مع عشرين مؤمناً في إحدى قاعات الفاتيكان . لم يكن خجولاً ، لكنه مسيحي ، والبابا هو البابا : فقد ركعوا جميعاً ، ومر الأب الأقدس ، فقبلوا حذاءه ثم أخرجوا (. . .) وعند عودته ظن أصدقاؤه من البروتستانت أنه على استعداد للتحول عن دينه .

لا يمكن للمرء أن يغير دينه وهو في مثل سني !

ولما بات منقطعاً عن الكنيسة لا عن المسيح ، فقد كان يشارك كل أحد في قداس يقام خارج المبنى ، واقفاً وسط الشوك ، في زاوية يؤلفها ملتقى جناحي الكنيسة ، متابعاً القدّاس عن ظهر قلب ، متنبهاً كيما يدركه عبر النوافذ صوت الأجراس الضعيف الذي يعلن رفع كأس القربان .

وأخيراً ، انتحر ، بهدوء وحزم ، قابلاً مصيره . وكانت محادثته الأولى مع ابنه تستعيد ، بصورة أشد توتراً ، صلاة الجمّالين التتار في زمن الاحتقار :

ـ لو استطعت اختيار حياة ما ، فأي حياة تختار ؟

ـ وأنت ؟

فكر برهة طويلة ، وفجأة ، قال بشيء من الجلال :

ـ حسناً ، الواقع مهما حصل ، لو كان علي أن أعيش ثانية حياة أخرى ، فلا أود حياة أخرى غير حياة ديتريش بيرجيه .

وقد خلّف للكنيسة ، شأن المعارضين بالنسبة للحزب ، وصية غامضة .

أظن أن ما حدث مؤلم جداً . أنت تعلم أن الوصية كانت مختومة . وجملة : « إرادتي الثابتة أن أدفن وفق المراسيم الدينية » كانت مكتوبة على ورقة حرة ، موضوعة على طاولة السرير حيث كانت مادة الاستريكينين ؛ لكن النص كان في البداية : « إرادتي الثابتة هي ألا أدفن وفق المراسيم الدينية » . لقد شطب النفي بعد لأي بخطوط عديدة . . . ولا شك أنه لم يكن يملك القوة على تمزيق الورقة والكتابة من جديد .

أما بالنسبة لحكم الراوي على الانتحار ، فهو صريح :

لقد حدث لي أن سمعت كثيراً من السخافات حول الانتحار . . . لكنني لم أشعر أمام رجل قتل نفسه بهذا الحزم بأي شعور آخر سوى الاحترام . إن معرفة ما إذا كان الانتحار عملاً شجاعاً أم لا مسألة لا تطرح نفسها إلا على أولئك الذين لم يقتلوا أنفسهم .

وتطرح الحلقة الثالثة ، كما سبق وقلنا ، عبر قصة عمل فيكتور بيرجيه ، مشكلة الشيوعية الرسمية ؛ ولا يكاد النقل إلى الصعيد الخيالي هنا يبدو مقنعاً .

إن فيكتور بيرجيه ، بوصفه مستشرقاً وأستاذاً في جامعة استنبول وضابطاً ألمانياً[32] ، مقاد للعمل في تركيا بموافقة مخابرات السفارة الألمانية من جهة ، وبطريقة

(32) ينتمي الراوي إلى مقاطعة الألزاس ، وهذا ما يفسر كون أبيه ضابطاً ألمانياً في عام 1914 . (* فقد كانت مقاطعتا الألزاس واللورين محتلتين من قبل ألمانيا آنئذ) .

مستقلة وضد هذه المخابرات من جهة أخرى .

كانت تركيا التي يحكمها السلطان عبد الحميد دولة متعددة القوميات ، مهددة بالتقسيم . وكان السلطان عبد الحميد قد ركز كل سياسته على إمكانات تطوير الجامعة الإسلامية التي كانت تبدو له قادرة على أن تؤلف قوة تناهض قوى التقسيم . ولما كان مناهضاً للسلطان فقد وجد فيكتور بيرجيه وسيلة للاتصال مع المعارضة التركية المتمثلة في جماعة « تركيا الفتاة » ؛ إذ رأى فيها مستقبل تركيا ، وألزم المخابرات الألمانية بدعمها . وقد أقنع هذه المخابرات وتوصل إلى أن ينظم بمساعدتها مركزاً للدعاية سيجعل منه أداة عمل ممتازة ، كما فعل غارين من قبل .

كان مصمماً على أن يجعل من الدعاية أداة عمل سياسي بدلاً من أن تكون مجرد زينة .

واندلعت أول ثورة . وسقط عبد الحميد ليحل محله محمد الخامس ، واكتسب البرلمان سلطته بشكل نهائي .

وترفض السلطات الألمانية المضي في دعم فيكتور بيرجيه الذي بقي مرتبطاً بتركيا الفتاة . وتطورت الحركة . وذات يوم ، سيطلب مندوب خاص لبولو إلى فيكتور بيرجيه :

ـ ما هي نوايا . . . مشاريع أنور باشا ؟

ـ العودة في أقرب وقت واستلام السلطة .

رغم أن هذه السلطة لا تخلو من ضعف . إنني . . .

ـ سوف نستلمها .

وأصغى المندوب لدى سماعه كلمة « نستلمها » بانتباه .

كان فيكتور بيرجيه في الحقيقة قد انتقل كلياً إلى جانب أنور باشا وتركيا الفتاة .

ويدعم فيكتور بيرجيه فيما بعد ، بمساعدة حكومته أو بدونها (فقد كانت هذه الحكومة في الحقيقة تجد أحياناً أن من المهم المحافظة على صلاتها مع تركيا الفتاة بل وحتى دعمها) أنور باشا الذي يستلم السلطة ويجعل من تركيا دولة حديثة تملك جيشاً جيد التنظيم .

غير أن أنور باشا يمثل هو الآخر أيديولوجية تتجاوز القوميات الطورانية ، ورغم شكوك السفارة الألمانية ، يصير فيكتور بيرجيه أحد دعاة هذه الأيديولوجية عبر آسيا .

وذات يوم ، وبعد أن أنهكه مجنون متعصب يأخذ عليه كونه غير تركي ضرباً ، فإنه يعود إلى بيته غامضاً ، مقطوعاً ، وقد تخلص بطريقة لا يمكن تفسيرها من سحر ما : فجأة ، تمثلت له الحقيقة أمامه عارية . فالطورانية التي كانت تلهب المشاعر التركية ، والتي ربما كانت قد أنقذت استنبول ، هذه الطورانية لم يكن لها وجود .

إذا كان لعمل أنور ولعمله شيء من الفعالية ، فقد كان ذلك بمقدار ما كانا يتطابقان والمصالح الحقيقية لبعض القبائل وبمقدار ما كان يسعهما الاعتماد على ما بدا ، في نهاية الأمر ، وبمعنى ما قوة فعلية : الجامعة الإسلامية للسلطان عبد الحميد :

كان يعرف منذ الآن ما يمكن انتظاره من هؤلاء الناس . إنهم سيقاتلونه طواعية من أجل أنور باشا ، الجنرال المنتصر الذي صار صهر الخليفة . شريطة أن يدفع لهم رواتب جيدة ، وأن تكون المخاطرة معتدلة (فلو كانوا سيقاتلون ضد انكلترا لتريثوا مرتين) . باسم الطورانية ؟ ليكن . كان يمكن للإسلام أن يكفي . ثم ، إذا كان أبي قد خلّف آثاراً ما ، فذلك بفضل عملاء سابقين لحركة الجامعة الإسلامية التي قادها السلطان عبد الحميد . . .

كان ثمة وراء طورانية أنور باشا بكل بساطة مصالح الدولة التركية . ولقد حاول مخلصاً وبدون أمل أن يتفاهم مع أنور ، لكن المحاولة لم تؤد إلى أي نتيجة .

كانت هذه المناقشة تبدو له بلا طائل . وكان ، وهو مريض في غزنة ، قد انحاز لخطأ كان قد استنفر الكثير من قواه ، ولكن الكراهية جاءت من عودة الصحة : كما لو أنه خدع ، لا من نفسه ، وإنما من آسيا الوسطى الكذابة ، الحمقاء التي تتمنع على مصيرها ـ ومن كل الذين شاركهم إيمانهم . .

وقال أنور :

ـ كان علي أن أرسل مسلماً أولاً . . .

يتضح في كل هذا نقل الوضع المعاصر إلى الصعيد الخيالي : يجب بالطبع أن نقرأ روسيا بدلاً من تركيا ، والحكومة القيصرية بدلاً من عبد الحميد ، والحركة السلافية

بدلاً من الجامعة الإسلامية ، وثورة شباط (فبراير) المدعومة من القوى الغربية بدلاً من الثورة التركية المدعومة من ألمانيا ، والشيوعية بدلاً من الطورانية ، وأخيراً ستالين ، على وجه الاحتمال ،بدلاً من أنور باشا[33] .

لنتوقف قليلاً ، عبر هذه الحلقات ، عند شخصية فيكتور بيرجيه ، المثقف الذي صار رجل عمل لأن ذلك ،في نظره ، هو الطريق الوحيد لتوجيه وتنظيم حياته حسب فكرة ما (فهو يعارض عمّه الذي يعرّف الإنسان بأسراره ، بجملة موجزة ومختصرة : « الإنسان ما يعمله ») .

يشير لنا النص في المحادثة التالية مع مندوب بولو الخاص إلى الأسباب التي دفعته للانخراط في الحركة الطورانية :

وسأل :

ـ كيف حدث أنك شعرت بنفسك مهتماً شخصياً إلى هذه الدرجة . . . بالطورانية ؟ ومتحمساً إذا جاز لي القول . . . (. . .)

فقال وهو لا يبتسم سوى نصف ابتسامة :

ـ هناك القليل من الأعمال التي تغذّيها الأحلام بدلاً من أن تفسدها ، وابتسم أكثر : « ماذا تقترح عليّ أفضل من ذلك ؟ » .

لقد سمحت حلقات الكتاب الثلاث الأولى لمالرو أن يحدد رؤيته الجديدة للإنسان وأن يشير إلى الأسباب التي فصلته في آن واحد عن الشيوعية الرسمية التي ليست في الواقع سوى أيديولوجية الدولة ، وعن المعارضة التي ، وإن كانت جديرة بالاحترام أخلاقياً ، انتحرت هي نفسها . وثمة صفحتان ذات أهمية خاصة تصفان عودة فيكتور بيريه إلى مرسيليا . لقد اكتشف فيها الواقع اليومي ، والناس الذين يعيشون ليومهم ، وواجهات المخازن ،

وأكثر الأشياء بساطة ، والشوارع ، والكلاب

لكنه اكتشف فيها أيضاً أنه حين ينخرط المرء في العمل ، لا يعود بوسعه العودة إلى

---

(33) رغم أن استلام السلطة في عام 1917 قد تم تحت قيادة لينين ، فإن النقل لا بد على كل حال من أن يُبسَّط الأشياء قليلا .

الوراء . والجملة التي قالها أحد الفوضويين والتي أتت الصحف على نشرها تشغل رأسه :

الفرد المقتول لا أهمية له ! غير أنه يحدث بعد ذلك شيء غير متوقع . كل شيء قد تغير ، أكثر الأشياء بساطة ، كالكلاب مثلاً . .

ويتذكر خيبة أمل كبرى في شبابه الورع :

كان يشعر بنفسه ، شأنه آنئذ ، حراً هذا المساء ، ـ حرية جارحة لم تكن تختلف عن الهجران .

أما الحلقة الرابعة والأهم في الكتاب ، فهي الحلقة الخاصة بندوة ألتنبرغ التي ربما تم استيحاء نماذجها من لقاءات بونتني . فألتنبرغ في الحقيقة ، شأن بونتني ، مكان يلتقي فيه كبار مفكري أوربا . ولا تبدأ المناقشة التي يشترك فيها فيكتور بيرجيه ـ المكلل بغار شهرته كرجل عمل ما يزال يثير مطولاً إعجاب المثقفين في حين أنه في الواقع قد كفّ على وجه الدقة عن أن يكون هذا الرجل ، ـ إلا بعد ذهاب معظم كبار المثقفين فيما عدا واحداً منهم . موليبرغ ، عالم الانتربولوجيا ، والمختص بالدراسات الأفريقية ، والذي ربما كان مزيجاً من فوربينيوس وشبنغلر ومالرو نفسه ، والذي ينتظر الوسط العلمي بفارغ الصبر كتابه التركيبي العظيم عن فلسفة التاريخ الهيغلية . والواقع أن موليبرغ قد اكتشف هو الآخر ، شأن الراوي ، القطيعة بين الأفكار والإنسان الأبدي ، انطلاقاً من ذلك استحالة أي فلسفة من هذا النوع . وهكذا فإنه دمر تحت تأثير تجربته الأفريقية ما سبق أن كتبه من كتابه وعلق الأوراق

بالأغصان الواطئة لأشجار من أنواع مختلفة ، بين الصحراء وزنجبار .

لقد تم إعداد الندوة نفسها من قبل عدة حلقات دلالية ؛ وسنكتفي بالإشارة إلى حلقتين منها :

قصة الرحلة الأخيرة التي قام بها والتر[34] مع نيتشه الذي صار مجنوناً لإعادته إلى بال في مقصورة قطار من الدرجة الثالثة . عند خروج القطار من النفق ، كان فريدريك يغني

(34) عم الراوي ومدير ندوات ألتنبرغ .

قصيدة مجهولة منا ؛ وكانت تلك آخر قصائده ، فينيسيا ، إنني لا أحب أبداً موسيقى فريدريك . فهي رديئة ؛ لكن هذه الأغنية كانت والحق يقال رائعة الجمال .

لقد شعر والتر أثناء استماعه لهذه الأغنية بأن بعض المبدعات الإنسانية كانت أقوى من الموت ، والجنون ، وعبث الحياة ، وأنها

تقاوم الدوار الذي يولد من تأمل موتانا ، ومن السماء المتلألئة بالنجوم ، ومن التاريخ .

سيرغم فيكتور بيرجيه على اعتباره على حق ، لكن أغنية نيتشه في وعيه تمتزج مع وجه جده الذي مات في ريشباخ ؛ وللمرة الأولى ، تظهر في الكتاب الثيمة المركزية ، ثيمة العلاقة بين الإبداع والحياة .

هذا الامتياز الذي كان والتر يتحدث عنه ، من أنه أشد قوة على مواجهة السماء المتلألئة بالنجوم منه على مواجهة الألم ! وربما كان يمكن أن يتغلب على وجه رجل ميت إذا لم يكن هذا الوجه وجهاً محبوباً . . . « لم يكن الإنسان ـ بالنسبة لوالتر ـ سوى هذا القدر البائس من الأسرار » الذي خلق ليغذي هذه الأعمال التي تحيط وجهه الساكن وصولاً إلى أعماق الظلال لقد كانت السماء المتلألئة بالنجوم كلها بالنسبة لأبي سجينة الشعور الذي جعل كائناً استحوذت عليه رغبة الموت يقول في نهاية حياة لا بريق لها وغالباً ما كانت شديدة الإيلام : « لو كان علي أن أختار حياة أخرى لاخترت حياتي . . . » .

ونعلم فيما بعد أن مولبيرغ كان يزيّن غرفته بتماثيل صغيرة رائعة من الصلصال يسميها وحوشه ؛ كانت جميعها

حزينة حزناً مؤثراً ، حزن وحوش غويا التي تبدو وكأنها تتذكر أنها كانت بشراً . . . تلك كانت خيّرة ، وتلك الأخرى شريرة . وكان يرسل منها إلى أصدقائه .

تتطابق بالطبع هذه الوحوش المفتقرة إلى المعنى والتي تحنّ إلى إنسانية لم يعد بوسعها بلوغها ، والرسالة التي ما يزال بوسع مولبيرغ الآن ، بعد أن دمر كتابه ، أن يذيعها .

لا يمكننا ونحن نصف الندوة أن ندخل في تفاصيل الاراء التي تتضارب ،

وسنهمل كذلك سخرية مالرو إزاء عدد من المثقفين . إن الشخصية المركزية هي شخصية مولبيرغ الذي ، إذ هجر كتابه الذي كان سيقدم

تأويلاً للإنسان الصارم والمتماسك بشكل قوى ،

يعمق الآن الأطروحة الشبنغلرية عن الحضارات المغلق بعضها على البعض الآخر بصورة صارمة ، والتي لا يوجد وراءها من حقائق دائمة سوى الفلاح الذي لا شكل له . إن الثقافات ليست بالنسبة له سوى مجموعات من الأشكال الدلالية المفروضة على مادة حيادية ولا أبالية ، والإنسان الخالد ليس إنساناً تاريخياً .

ـ الإنسان الأساسي أسطورة ، حلم مثقف يتعلق بالفلاحين : احلموا قليلاً بالعامل الأساسي ! . أتريدون ألا يكون العالم مصنوعاً من النسيان بالنسبة للفلاح ؟ . أولئك الذين لم يتعلّموا شيئاً لا يملكون ما يمكن نسيانه . إنني أعرف ما هو الفلاح الحكيم ؛ لكنه ليس الإنسان الأساسي ! لا وجود لإنسان أساسي يكبر حسب الحقب بما يفكره وبما يعتقده : هناك الإنسان الذي يفكر ويعتقد ، أو لا شيء . إن الحضارة ليست زينة وإنما بنية . وهاكم : إننا نعرف كل هوى صديقنا والتر : إن كلاً من هذين التمثالين القوطيين وهذا الوجه البارز مصنوع من الخشب ذاته كما تعلمون . غير أنه لا توجد تحت هذه الأشكال النواة الأساسية ، وإنما يوجد الحطب .

أما بالنسبة لفكرة التاريخ ، فهي ببساطة الشكل الذي حاولت ثقافتنا أن تفرضه على هذه الطبيعة اللاابالية ؛ ومع ذلك فربما كان وراء التاريخ أيضاً ، كما يقول مولنبيرغ .

« شيء ما هو بالنسبة للتاريخ ما هو بالنسبة للأمة وللثورة . ربما وعينا بالزمن ، ـ لا أقول : مفهومنا ـ الذي هو وعي متأخر . . . »

لقد انتهت الندوة ، والجواب الذي يستخلص منها هو ـ رغم أنه أكبر حجماً وأشد غزارة ـ ذات الجواب الذي كان والتر يعرضه عند حديثه عن رحلته مع نيتشه : هناك حقيقة إنسانية عبثية ، خالية من الشكل ، تفرض عليها مبدعات المثقفين والثقافات دلالات مؤقته ، محدودة في المكان ولا شك ، لكنها تؤلف الأمل الإنساني الوحيد في إعطاء معنى مؤقت للحياة وفي الانتصار على العبث والعدم .

لكن التحفظات ذاتها التي أبداها لدى محادثته مع والترحول الرحلة مع نيتشه تأخذ شكلا في وعي فيكتور بيرجيه أثناء خروجه من القاعة . إنه يكتشف الواقع الذي يؤسسها ويبررها ، الواقع الذي نسيه المشتركون في الندوة : أشجار الجوز في ألتنبرغ .

والحقيقة أن بين الحطب والخشب كمادة خام والشكل القوطي الذي أبدعه النحّات ، توجد الشجرة الحية التي تنمو وتتنفس .

كان قد بلغ الأشجار الضخمة : شجر صنوبر مفعم بالليل ، وقطرة ما تزال شفافة في أقصى كل من أوراقه ، وزيزفون تصخب العصافير على أغصانه ؛ أجمل شيء كانتا شجرتا جوز : وتذكر تماثيل المكتبة . (. . .)

كان أبي يفكر بَالقديسين وبأطلنطا ، وبدلاً من أن يتحمل خشب شجرتي الجوز المنقبض عبء العالم ، كان يزدهر في حياة خالدة تتجلى في أوراقهما البراقة على سطح السماء ، وفي ثمراتها شبه الناضجة ، وفي كل جسمها الضخم المرتفع فوق خاتم عريض من نبتات جديدة وجوزات ميتة بسبب الشتاء . « الحضارات أو الحيوان كالتماثيل أو الحطب . . . » . بين التماثيل والحطب ، هناك الأشجار وتصميمها الغامض كتصميم الحياة . والأطلنط ، ووجه القديس مارك الذي فتك به الولع القوطي ، يتلاشيان كالثقافة ، كالعقل ، ككل ما أتى أبي على سماعه ـ مدفونين في ظل هذا التمثال الرحيم الذي كانت تنحته لنفسها قوى الأرض ، والذي كانت الشمس الملاصقة للهضاب تبسطه على قلق الناس حتى الأفق .

منذ أربعين عاماً لم تعرف أوروبا الحرب .

إن الحرب ، إلى جانب العزوف عن الأيديولوجية الثورية ، تؤلف الحقيقة الأساسية الثانية التي ينتظم من حولها عالم الكتاب . وإذا كانت الحلقات التي يقصها تدور في آن واحد بين 1914 و 1940 ، فربما كي يبين كذلك أنه ليس المقصود هذه الحرب أو تلك بوجه خاص وإنما الحرب عامة في علاقاتها مع الناس ، وفيها وراءها كل ما يمكن أن تشتمل عليه الثقافات التي أبدعها المثقفون ورجال العمل من لا إنسانية وبربرية .

وفي مواجهة الحرب إنما يكتسب كتاب أشجار الجوز في ألتنبرغ كل أهميته .

إن مثقفي ألتنبرغ ، وأمثال والتر ومولبيرغ لم يروا سوى ثنائية مبسّطة : الإنسان الأبدي الذي يعيش ليومه والفلاح والخشب الذي لا شكل له ، اللاابالي والحيادي من جهة ، وإبداع المثقفين ومبدعات الفن والثقافات من جهة أخرى .

والواقع أن الإنسان المستمر ، الإنسان الذي يعيش ليومه ، فلاح موليبرغ ، ليس لا أبالياً وحيادياً ، بل هو حي شأن شجرات الجوز في حديقة ألتنبرغ ، وإذا لم يكن يصنع التاريخ ، فإنه يجهد في حياته اليومية في أن يعيش وأن يأكل وأن يلبس وأن يحب الآخرين وأن ينجب الأطفال وأن يكون سعيداً . وهذا يعني أنه لم يكن سلبياً بالنسبة للثقافات ، وإنما كان يقسّمها ، فاصلاً ما فيها من صالح للاستمرار في الحياة والسعادة عمّا فيها من مدمّر وشرير ، وأنه إذا لم يكن يقاوم البربرية بشكل فعال إلا نادراً ، فإن تأثيره لم يكن يقل من خلال استمراره ذاته وصبره العريق الذي ينتهي دوماً إلى استهلاك المؤسسات والثقافات الخطرة على طبيعته وعلى تطلعاته . وانطلاقاً من ذلك ، لم نعد بحاجة للإلحاح مطولاً على الحلقات الثلاث الأخيرة ذات الأهمية الخاصة من الكتاب ، نظراً لأن دلالتها تغدو بذلك سهلة الادراك .

تُبيّن لنا اثنتان منها ما يمكن أن يصير إليه رجال العمل والمثقفون المبدعون حين تُمارَس فعاليتهم لصالح الحرب وضد الإنسان والحياة .

يشهد فيكتور بيرجيه ذات يوم ، عندما كان ملحقاً بإدارة مكافحة الجاسوسية ، مشهداً يحاول فيه الكابتين وورتز استخدام حب طفل لأمه ، أي أشد المشاعر حميمية وعمقاً وجوهرية في الحياة ، لكشف القناع عن امرأة يرتاب في أنها جاسوسة ، وحين يشعر باشمئزاز فيكتور بيرجيه من هذه الوسائل ، يعترض قائلاً:

« مثل هذه الأعمال التي نخشاها ، تحمي حياة الآلاف من جنودنا . » .

بعد فترة قصيرة ، يتم فرز فيكتور بيرجيه مع الكابتين وورتز نفسه لمرافقة البروفسور هوفمان ، وهو عالم قدير توصل إلى الكشف عن صيغة غاز شديد الفعالية للمعركة بدقة متناهية ، وكان عليه أن ينظم أول هجوم تجريبي ضد الخطوط الروسية ؛ وإزاء نفور الكابتين وورتز الذي ما يزال يتعلق بقيم الشجاعة العسكرية القديمة ، يستعيد هوفمان اجابات وورتز القديمة على بيرجيه :

قال البروفسور :

ـ إذا كنت تنطلق من و جهة نظر أعلى فإن الغاز يؤلف أكثر أدوات المعركة إنسانية (. . .)

كان هذان الرجلان في نظر الكابتين عدوين ، رجلي أقوال وأرقام ، مثقفين يريدان تدمير الشجاعة . إنهما يستلبانه . كانت شجاعته حقيقية : فحين أسَره الروس وحكموا عليه بالإعدام ، رفض أن يقدم أية معلومات رغم أنهم عرضوا عليه مائة ألف روبل والحرية في روسيا ، وهرب من الأسر . إن هذه الصلابة تبرر في نظره كل شيء وتمنحه كل الحقوق . كان يهز رأسه المدور ذا الأنف الكبير كما لو كان يزعجه ذباب لم يكن له وجود .

وقال :

ـ ستكون مصيبة كبرى لو توجَّب علينا أن نرى اختفاء معنى الشجاعة الألماني العريق من الامبراطورية .

كان أبي يصغي ويرى إلى وورتز وقد أصبح أخلاقياً (دون التحدث عن الأخلاقي الآخر) . كما لو كنا ننظر إلى مجنون نشبهه بعض الشبه . كان الكابتين قد دافع أمامه عن وصول الطفل باسم الجنود الذين كان ينقذهم ؛ واستعاد البروفسور الحجة . هيا ، إن هذه الغرفة ملأى بالقديسين ! .

أما الحلقة التالية ، فهي تتألف من الهجوم ذاته الذي لم يقم به ، لحسن الحظ أو لسوئه ، المثقفون والتقنيون فحسب ، أي وورتز وهوفمان وفيكتور بيرجيه ، وإنما قامت به ، بناء على تعليماتهم ، جماهير الجنود ، أي هؤلاء الرجال الذي يعيشون ليومهم والذين يقدمهم لنا مالرو مع أحاديثهم التي تتناول الحياة اليومية عند الفجر في الخنادق بانتظار الهجوم .

وحين يشن الهجوم أخيراً ، سيتم الوصف الرائع للانتفاضة الإنسانية ، للمقاومة ضد البربرية ، لهؤلاء الجنود الذين ما إن بلغوا الخنادق التي وجدوا فيها آلاف الروس وقد قضى الغاز عليهم حتى نسوا الحرب وكل حقيقة مباشرة كي يشعروا قبل كل شيء

بالتضامن مع القريب ، ضحية المصير البربري الذي فرضته الحضارة عليه . وقد أهملوا الأمر الذي وجّه لهم بالتقدم كي يهتموا بأعدائهم الذين قضى الغاز عليهم وينقضوا ، وهم عائدون على أعقابهم ، على سيارات الإسعاف كي تساعدهم . لم يكن فيكتور بيرجيه ، الذي فقد صوابه في البداية ، يفهم ما يجري ، وستستحوذ عليه مع تقدمه الحركة العامة وينتهي كالآخرين إلى الاهتمام بروسي قضى عليه الغاز ، وإلى العودة إلى الخطوط الخلفية . ويلتقي أثناء ذلك بشاحنة حافلة بالجنود الذين كانوا ينعمون فيه النظر بذهول :

. . . كانوا يراقبونه بقلق شبيه بقلق الذين يلتقون أول السكان المحليين في بلد مجهول ؛ هكذا سينظرون عما قريب إلى أول ميت بالغاز . (. . . كان أبي ينظر إليهم هو الآخر ، واحداً بعد الآخر : إن سدّ الشفقة لن يكون فعالاً عدة مرات . ليس هناك سوى الموت الذي لا يعتاده الإنسان .

ينتهي هذا القسم الثالث بالوعي الذي يكتسبه فيكتور بيرجيه في اللحظة التي يظن فيها نفسه مختنقاً بالغاز .

بوضوح جلي ، قاطع ، شأن هذا الحفيف الثابت في حلقة : كان معنى الحياة هو السعادة ، وقد انشغل هذا اللعين ! بشيء آخر غير أن يكون سعيداً ! لم تكن الوساوس والكرامة والرحمة والفكر سوى كذبة شنيعة ، سوى خدعة قامت بها قوى مخرّبة علينا أن ننتظر في اللحظة الأخيرة ضحكتها الشامتة . لم يبق له في هذا الهبوط الفتاك تحت قبضة الموت سوى كراهية وحشية ضد كل ما سبق وحال بينه وبين أن يكون سعيداً . بدا له أنه يلمح سيارة الإسعاف ؛ فحاول الجري بسرعة أكبر ؛ لكن ساقيه كانتا تدوران في فراغ ، والعالم يترنح فجأة من حوله ، والغابة تبرز في سماء كانت تتواجد في الوقت ذاته تحت قدميه .

وتعود بنا الحلقة الأخيرة إلى عام 1940 في معسكر شارتر . ولا تعذّب الراوي سوى مشكلة واحدة : ما هو الإنسان :

. . . لا أفكر إلا بمن يصمد أمام الافتتان بالعدم . ويستحوذ علي أكثر فأكثر ، من يوم ضائع إلى يوم ضائع ، السر الذي لا يعارض ، كما كان والتر يؤكد ، وإنما يربط

عبر درب يمحي الجانب الغامض من رفاقي بالأغاني التي تواجه أبدية السماء الليلية ، بالنبل الذي يجهله الناس في أنفسهم - بالجانب المنتصر من الحيوان الوحيد الذي يعرف أن عليه أن يموت .

وينتهي الكتاب بقصة الهجوم الذي يشترك فيه الراوي والذي يجد نفسه خلاله حبيس مصفحة مع ثلاثة رفاق : بونو ، النصير الذي يعيش معظم حياته في الخيال ليونار ، عامل التمديدات في كازينو باريس الذي إذ ضاجع مرة بطريق الصدفة كبرى الراقصات يستعيد هذه السعادة الكبرى في حياته دون توقف ؛ براديه ، الذي حالت الحرب الأولى بينه وبين أن يتعلم والذي يفكر بابنه ،

النتاج الوحيد المطلق من هذه المغامرة المذلة والكئيبة والمقلقة التي تسمى الحياة ،

ابنه الذي يأمل أن يجعل منه رجلاً متعلماً . وتقوم بين الرجال الأربعة رفقة رجولية عميقة يستحيل تحديدها . وفي لحظة ما كانوا يشعرون أنهم سقطوا في حفرة باتوا فيها تحت رحمة أول قذيفة تطلق عليهم . وتصور براديه مستقبل ولده الذي قضي عليه قضاءً مبرماً ! والواقع أنهم نجحوا في تخليص أنفسهم :

لم يقع الأمر هذه المرة . . . والحرب لم تنته بعد . . . ولربما عدنا غداً أحياء .

وفي اليوم التالي ، يجد المقاتلون أمامهم قرية أخلاها الرجال في منطقة المعارك . وكان الأوزّ والدجاج والبيض ووسائل الحياة اليومية ما تزال موجودة ، مشيرة إلى الحضور الدائم لأولئك الذي ذهبوا وسيعودون عما قريب :

أمامي ابريقان للسقي ، مع رأسيهما اللذين يشبهان الفطر الذي كنت أحبه كثيراً في طفولتي ؛ وبدا لي فجأة أن الإنسان قد جاء من أعماق الزمن لكي يخترع ابريق السقي فقط . . .

(. . .)

لم نعد صالحين ، نحن ومن يواجهوننا ، إلا لآلاتنا ولشجاعتنا ولجبننا ؛ لكن جنس الناس العريق الذي طردناه ، والذي لم يخلّف هنا سوى أدواته وثيابه والحروف الأولى من أسماء أفراده على ثيابه ، يبدو لي آتياً ، عبر آلاف السنين ، من ظلمات

التقيناها هذه الليلة ، ـ ببطء ، حاملاً ببخل كل الفضلات التي هجرها أمامنا ، المناقل والأمشاط والمحاريث التوراتية ، والحجرات ، وأكواخ الأرانب والأفران الفارغة . . .

والصورة الأخيرة في الكتاب هي صورة « فلاحين عجوزين » جالسين على مقعد ، يلمحونها فجأة . إنهما من الفلاحين الذين كان مولبيرغ يقول انهم يؤلفون كتلة لا شكل لها ، أولئك الذين يعيشون ليومهم وهم ، مع ذلك ، هنا ، في مواجهة بربرية الحرب الآلية ، يكشفان فجأة عن دلالتهم الحقيقية :

ـ إذن ياجدي ، هل نتدفأ ؟

(. . .)

وكانت هي التي أجابت :

ـ ماذا بوسعنا أن نفعل ؟ أنتم شباب ؛ عندما يصير المرء عجوزاً ، فإنه لا يملك سوى طاقاته المستنزفة . . .

إنها الكلمات ذاتها التي تلفظ بها الجندي في بداية الكتاب : « إنني أنتظر أن يهترىء كل هذا » ، وفجأة يفهم الراوي ، من هذا الصراع الأبدي بين خطر البربرية الذي تقتضيه الثقافة والحياة الأساسية المتوارثة الصابرة ، وظيفة الحياة الحقيقة التي تسمح وتؤمّن كل مرة بقاء وانبعاث الإنسان :

فهي منضبطة مع الكون كحجر . . . إنها تبتسم مع ذلك ابتسامة بطيئة ، متراخية ، متأملة : وتبدو وكأنها تنظر ، فيما وراء ملعب كرة ذي زوايا منعزلة ، وفيما وراء أبراج الدبابات اللامعة المتوردة كالأغصان التي تموّهها ، بعيداً ، إلى الموت بتسامح بل ـ باللغمز السريّ ! ، باللظل الحاد في زاوية الأهداب ! ـ وبسخرية . . .

أبواب شبه مفتوحة ،غسيل ، مستودعات الحصيد ، آثار الناس ، فجر توراتي تتدافع فيه القرون ، كما يتعمق سرّ الصباح المنير في السرّ الذي يبرز على هذه الشفاه المستهلكة ! فليظهر سرّ الإنسان مع ابتسامة غامضة لكي لا يغدو انبعاث الأرض بعد ذلك سوى زينة مرتعشة .

أعرف الآن ماذا تعني الأساطير عن الكائنات المنتزعة من الموتى . وأذكر الرعب بصعوبة ؛ ما أحمله في نفسي هو اكتشاف سر بسيط ومقدس . على هذا النحو ربما نظر

الاله إلى أول إنسان . . .

نهي هنا دراستنا لعدة أسباب ربما لم يكن بعضها مستقلاً عن البعض الآخر .

السبب الأول هو أن أشجار الجوز في ألتنبرغ هي آخر كتابة لمالرو ما تزال تحمل إلى حد كبير طابع كتاب تخييلي . إذ أن مالرو ، كما نعرف ، سيشرع فيما بعد بأعمال جديدة لاشك في أهميتها لكنها ذات طابع مختلف اختلافاً كلياً : نعني دراساته حول الفن التي يتوجب على تحليل أعمق أن يحدد أولاً طبيعتها لمعرفة ما إذا كنا فعلاً إزاء دراسات علمية أو بالأحرى إزاء مقالات يتيح فيها تحليل المبدعات الفنية لمالرو فرصة طرح عدد من المشكلات على مستوى المفاهيم واقتراح عدد من الاجابات .

والسبب الثاني يتجلى في أنه قد اختفت كلياً ، في الكتاب التالي على الأقل ، **أصوات الصمت** ، كل فكرة عن قيمة إنسانية عامة (سواء فكرة الشرط الإنساني بوصفها إمكان تطلع ثوري نحو الكرامة وإبداع التاريخ ، أو فكرة الإنسان الأبدي بوصفها تطلعاً نحو السعادة ومقاومة البربرية ، سواء كيو وماي وكاتو وكاسنر ومانويل أو سجناء وفلاحي شجرات الجوز في ألتنبرغ .

والسبب الثالث أخيراً هو أنه تكتمل مع الحرب العالمية الثانية لا الحقبة التي يتناولها بحثنا الحالي فحسب والتي تسجل الدراسة الحالية أول مرحلة فيها ، وإنما كذلك فترة ذات أهمية خاصة في تاريخ أوربا الصناعية والرأسمالية : الفترة التي نطلق عليها الأزمة البنائية الكبرى التي عاشتها أوربا والتي لم تكن الحربان العالميتان ، والفاشية الايطالية ، وأزمة 1929 ـ 1939 الاقتصادية ، والوطنية الاشتراكية سوى أهمّ مظاهرها .

والحقيقة أن مجموعة كاملة من التغيرات الكيفية قد طرأت على الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في المجتمعات الصناعية الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، وهي تغيرات لسنا بالطبع في وضع يتيح لنا القيام بتحليلها هنا .

لنكتف بالإشارة إلى أهم تغييرين منها : اكتشاف الطاقة الذرية مع النتائج التي أدى إليها على صعيد الاستراتيجية العسكرية والسياسة الدولية ، وما هو أهم منها على

وجه الاحتمال ، أي ابتكار آلية الانتظام الاقتصادي والتوجيه الحكومي اللذين أثبتا فعاليتهما بما فيه الكفاية لاستبعاد أي أزمة طفرة انتاج جادة حتى اليوم ، واللذين يمكن أن نقبل بشيء من الاحتمال إنهما سيتلافيان لزمن طويل ، وربما إلى الأبد ، عودة أزمة من نمط أزمة 1929 ـ 1939 . وإذا درس تاريخ الرأسمالية الغربية من وجهة النظر التي ننظر منها ، فإنه يبدو مقسّماً إلى ثلاث مراحل كبرى :

آ) مرحلة الرأسمالية الليبرالية وانطلاقها خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وخلال السنوات الأولى من القرن العشرين ، وهو انطلاق ارتبط بإمكان التوسع الاستعماري الممتد والمستمر .

ب) مرحلة الأزمة البنائية الكبرى للرأسمالية الغربية التي امتدت من 1912 إلى 1945 تقريباً والتي تستمد أصولها في المقام الأول من تباطؤ ثم من توقف إمكانات النفوذ الاقتصادي في بلدان جديدة (والتي ينضاف إليها بدءاً من عام 1917 اختفاء سوقين مهمين بوجه خاص من البلدان النامية : السوق الروسية ، وبعد ذلك السوق الصينية بسبب الحروب الأهلية الدائمة) .

ج) مجيء مجتمع رأسمالي متقدم منذ الحرب العالمية الثانية يمكنه ، بفضل ابتكار آليات قوية في التوجيه الحكومي وانتظام الاقتصاد ، أن يستغني عن التصدير الكثيف لرؤوس الأموال وأن يستثمر في السوق الداخلية .

نلاحظ إلى أي حد تؤلف نهاية الحرب العالمية الثانية ، فيما وراء أهميتها الخاصة بالنسبة لمبدع مالرو أو بالنسبة لتاريخ أفكاره الفلسفية والسياسية ، منعطفاً أولوياً في تاريخ المجتمع الغربي في مجموعه ، وربما كان تطور مالرو الأيديولوجي في جزء كبير منه ، كما سبق وقلنا ، تعبيراً عن تغير العالم هذا الذي كان يعيش فيه ويكتب ، انطلاقاً منه ، مبدعاته .

لقد حاولنا قدر الإمكان في هذه الدراسة استبعاد أحكام القيمة ذات الطبيعة الجمالية أو السياسية وذلك مع معرفتنا ، كما قلنا في مكان آخر ، ان استبعادها الكامل مستحيل وأنه ليس بوسع الباحث سوى أن يحاول تقليص تأثير هذه الأحكام على عمله إلى الحد الأقصى . ليسمح لنا مع ذلك القول هنا ان الروابط الوثيقة التي أمكن لنا هنا

أن نقيمها بين تطور مبدع مالرو والتاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي لأوربا الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ، وكذلك التماسك الداخلي لكتاباته الذي جهدنا في القاء الضوء عليه تبدو وكأنها توحي بأننا نجد أنفسنا في حضور كاتب يمثل بوجه خاص حقبته وبأن تطوره يطرح ، بالمعنى المزدوج لطبيعة هذا التطور وللأخطار التي ينطوي عليها ، المشكلات الرئيسية التي تثيرها العلاقات بين الثقافة وأحدث طور من أطوار تاريخ المجتمعات الصناعية الغربية .

اختفاء المنظورات والآمال الثورية ، ولادة عالم كلّ الأعمال المهمة فيه وقفٌ على نخبة من الأخصّائيين (الذين يمكن أن نطلق عليهم المبدعين أو التكنوقراطيين وذلك وفق ما نقصد إليه من حياة العقل أو الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية) ، تقليص جماهير الناس إلى مجرد محض موضوعات أعمال هذه النخبة دون أن تكون لها أية وظيفة حقيقية في الإبداع الثقافي وفي القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، صعوبة متابعة الإبداع الخيالي في عالم لا يمكن فيه لها استمداد الدعم من قيم إنسانية عامة ، كل هذه المشكلات تتعلق بشكل ظاهري وفي آن واحد بالمرحلة الأخيرة من مبدع مالرو وبالتطور المتأخر لمجتمعاتنا ؛ لنضف أيضاً ، ما دمنا تناولنا في بداية هذه الدراسة نظرية النخب المبدعة في أعمال مالرو الأخيرة وموقف هيدغر الضمني الذي يُستخلص من كتابه الزمان والوجود ، أن ثمّة ، بين كتاب 1926 والكتب التي تلت الحرب العالمية الثانية ، بين كتاب هيدغر ومقالات مالرو الجمالية ، اختلاف يماثل الاختلاف الذي يفصل رأسمالية ذلك الوقت ، التي كانت رأسمالية متأزمة ، عن رأسمالية اليوم التي أعيد تنظيمها : اختفاء الأهمية الجوهرية للقلق .

ليست هذه على كل حال سوى فرضيات يتوجب التحقق منها وتدقيقها في وقت لاحق .

هل يؤلف مبدع مالرو التعبير شبه النموذجي عن فكر ونشاط جماعة اجتماعية محددة ؟ . وهل يمكن دمجه في بنية أوسع تضم مبدعات أخرى يمكن أن نستخلص منها علاقة بنيوية ؟ . إذا كان الجواب بالإيجاب ، فأي علاقة توجد بين الحياة الثقافية هذه التي بقي علينا استخلاصها وبين بنى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فيما بين

الحربين في فرنسا وأوربا الغربية ؟ ما هي العلاقات بين تطور مالرو وتطور المثقفين والكتاب الآخرين الذين تخلّوا ، هم أيضاً ، وفي الحقبة نفسها ، عن قيمهم الثورية ؟ وما هي مبدعات الأدب الفرنسي بين الحربين المهمة بهذا القدر أو ذاك والتي كتبت ضمن منظور إنساني يؤكد وجود القيم الإنسانية العامة ؟ وما هي بنى عوالمها ؟ .

لقد اقتصرنا على تعداد المشكلات التي لا يمكننا أن نقدم لها في الوقت الحاضر إجابة جادة لكي نذكر أن الدراسة الحالية لا تؤلف سوى خطوة أولى مؤقتة وجزئية بوجه خاص ضمن اطار بحث أوسع بكثير يتناول الفكر والأدب والمجتمع الفرنسي بين الحربين سنحاول الشروع به خلال السنوات القادمة .

كان قد تم نشر هذه الدراسة حين لاحظنا أن سارتر في كتابه الوجود والعدم (ص 615 ـ 638) يعمّق ، ضد هيدغر وضد مالرو (الذي لا يسند إليه سوى موقف الأمل ومفاده أن « الموت يحول الحياة إلى مصير ») ، تحليلاً شديد الاقتراب من التحليل الذي قمنا به أثناء دراستنا لروايتي الفاتحون والطريق الملكي . لا شك أن العمل التاريخي لا يتمتع بأي امتياز في هذا الكتاب ذي النزعة الفردانية بشكل جذري ، ولكن الإنسان في نظر سارتر يُعَرَّفُ بالمشروع الأساسي والمشروعات الثانوية التي تندمج فيه والتي ليس الموت القادم في منظورها إمكانية الذات بل على العكس معطى خارجياً ، مانعاً غير متوقع وغير منتظر ، عليه أن يأخذه بعين الاعتبار محافظاً على طابعه الخاص بوصفه غير متوقع . هذه المشروعات ترفع بذلك كل أهمية حاسمة عن وعي الموت إلى أن يدمر الموت المحتوم بأثر رجعي قيمة هذه المشروعات .

ولما كان كل تأثير واع مستبعداً ، فإن قيام كاتبين بمثل هذه الأهمية ، وفي زمنين متقاربين ، بتعميق مواقف معقّدة ومتقاربة في آن واحد على هذا النحو في فرنسا يحمل على افتراض تأثير عوامل عبر فردية وربما اجتماعية ؛ غير أن هذا التثبت لا يطرح سوى مشكلة ، ولا نملك أية فرضية يمكنها مساعدتنا على توضيحها .

الرواية الجديدة والواقع

1 ـ ناتالي ساروت

2 ـ آلان ـ روب غرّييه

3 ـ لوسان غولدمان

1 ـ ناتالي ساروت

طلب إلينا أن نحدثكم هذا المساء عن « الرواية الجديدة » .

لست فيلسوفة ولا عالمة اجتماع . ولن يكون بوسعي سوى أن أعرض لكم وجهة نظر روائي ، وأن أطلعكم على عدد من الآراء تقوم على أساس من تجربة شخصية .

يتساءل عديد من الناس اليوم ، عما هي ، على وجه الدقة ، هذه الرواية الجديدة . إن أولئك الذين قرأوا كتبنا استطاعوا أن يتبينوا إلى أي حد يختلف كل منا عن الآخر . ويتساءلون عما يمكن أن يكون مشتركاً بيننا جميعاً .

وأرى أن ما نشترك به عبارة عن مفهوم ما عن الأدب ، وأن هذا المفهوم المشترك يعتمد أولاً على فكرة تبدو لي جوهرية ومفادها أن على الأدب ، شأنه شأن كل فن ، أن يكون بحثاً .

أن يكون الأدب بحثاً أمر يبدو لي واضحاً ، وهو في الواقع ، بالنسبة لي ، من الوضوح بحيث يبدو لي قوله توضيحاً لفكرة عامة وبذلاً لجهد لا طائل من ورائه .

ومع ذلك فإن كلمة البحث هذه ـ وهي كلمة يستخدمها عادة الموسيقيون والرسامون (لكنهم محظوظون أكثر منا بكثير) ـ ما تزال تزعج غالباً كلما استخدمت بصدد الحديث عن الرواية . إن لها طابعاً ادعائياً احتفالياً عنيداً لا يتلاءم والروائي .

ثمة صورة للروائي ـ وهي الصورة التي يؤثرها النقاد والتي يستثير بها معظم الروائيين أنفسهم إعجاب القراء ـ صورة الروائي الذي تحركه قوى غامضة ؛ وباعتباره لا يعي نفسه ، فهو لا يعرف إلى أين يمضي ، ويجهل ما يفعل ، ويكتب مثلما يغني العصفور . بل وأكثر من ذلك ، إنه خالق ، انه يجترح المعجزات(*) .

ويبدو لي أنه قد آن الأوان للتخلي عن هذا الموقف الرومانتيكي . وكم كان

* ـ في الأصل Pythie أي نبيّة تجترح المعجزات باسم أبولون في معبد دلف (هـ . م) .

موقف هنري جيمس بنّاء وهو يكتب المقدمات الطويلة لقصصه ، وكذلك موقف فرجينيا وولف وهي تعرض أفكارها عن الأدب ، أو موقف مارسيل بروست وهو يشرح جهده الإبداعي من خلال عمله .

إن نسبة الغموض واللاوعي والإبهام في كل جهد إبداعي ، .أيّاً كان هذا الجهد ،هي من الضخامة بحيث أنه لن يكون من المفيد لنا أن نبقي غامضاً ما يمكن أن يقبل الايضاح . ولا بد من قبول بذل كل جهد من أجل شرح ما يمكن شرحه للوصول إلى أكبر قدر من الجلاء .

وأعتقد أن ذلك لا يمكن إلا أن يكون مفيداً للقارىء وللروائي نفسه في عمله .

سأستخدم إذن هذه الكلمة المشبوهة ،غير المقبولة ، كلمة « بحث » .

وانني أصدر في ذلك عن اقتناع تام : فعمل الروائي يقوم على البحث . وهذا البحث ينزع إلى أن يكشف ، وإلى أن يعمل على إيجاد واقع مجهول .

هنا أيضاً أعرف أنكم ستقاطعونني . وسيقاطعني كذلك الفلاسفة على أثركم ؛ فعن أي واقع تتحدثين ؟ وما الذي تسمّينه واقعاً ؟ .

قلت لكم إنني لست فيلسوفة ، وسأكون بسبب ذلك حذرة . وسأرفض أن أنتقل إلى ميدانهم . أما في ميداني الخاص بي ، وهو ميدان الروائي ، فإن كلمة الواقع تمثل شيئاً على قدر كاف من الوضوح . فكل روائي يعرف على الفور ، إذ تلفظ كلمة الواقع ،ما المعني بها .

هناك الواقع الذي يراه جميع الناس ، والذي يدركه جميع الناس من حولهم ، منذ النظرة الأولى . وهو واقع معروف ، مسبور،مدروس ، مجتر . واقع قد عبّر عنه ، منذ زمن ، بأشكال هي نفسها معروفة ومنسوخة ، استخدمت آلاف المرات وقلدت آلاف المرات .

هذا الواقع ليس واقع الروائي . إن هذا الواقع ، بالنسبة له ، ليس إلا مظهراً زسراباً .

إن الواقع في نظر الروائي هو المجهول ، هو المحجوب . هو الوحيد الذي

تتوجب رؤيته . هو ، فيما يبدو له ، أول ما يتوجب إدراكه . هو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة . بل هو الذي يتطلب ، لكي ينكشف ، أسلوباً جديداً في التعبير وأشكالاً جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها .

ما هو إذن هذا الواقع ، إن لم يكن ذلك الواقع الواضح العادي الذي سبق كشفه ، إن لم يكن ذلك الواقع المسبور في كل اتجاه والذي يراه كل امرىء من النظرة الأولى ؟ .

هذا الواقع غير القابل للإدراك بشكل مباشر ، يتألف من عناصر مبعثرة نحزرها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض ، عناصر امتزجت في شبكة مبهمة ، ترقد محرومة من الوجود ومن الحياة ، ضائعة في مجموع لا متناه من الافتراضات والامكانات ، محبوسة تحت غلاف الظاهر ، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته ، تحت التفاهات والمواضعات .

وكلما كان الواقع الذي يكشف عنه المبدع الأدبي جديداً كلما غدا شكله شاذاً وتوجب عليه أن يكون قوياً لاختراق الستار السميك الذي يحول دون عاداتنا ووعي كل الاضطرابات .

لقد صنعت هذه الشاشة المانعة من هذه الرؤية السرابية ، من الكلام المعاد ومن هذه الصور الاتفاقية الجاهزة التي تتدخل كل لحظة بين القارىء والواقع الجديد الذي نكشفه له ، وبين المؤلف والواقع الذي يريد أن يكشف عنه .

هذا العالم السرابي ، عالم المظاهر ، هو عالم كل واحد منا . وهو عالم الكاتب منذ أن يبدأ بالاسترخاء ، مهملاً جهده الابداعي ، مكتفياً بأن يعيش .

هذا الكلام المعاد ، وهذه المشاعر المتفق عليها ، وهذه الأحاسيس المعروفة والمصنوعة بكثرة تنضح من كل مكان ، من كل ما نسمعه ومن كل ما نراه ، من الأغاني ومن الأفلام ومن الاعلانات ومن الصحافة ومن الاذاعة ومن المحادثات ومن الثرثرات ومن المعارف النفسية البدائية المكتسبة من قراءة مؤلفات تبسيطية ومن قراءة الأدب الرخيص .

بل أكثر من ذلك ، إنه يأتينا مما تبقى في أذهان الناس من مبدعات الماضي الكبرى كما فهموها وكما قدمت لهم من قبل ، مما تبقى منها في ذاكرتهم عندما توقفوا ، منذ أمد

طويل ، عن التواصل معها . لقد تبقى منها ملامح عامة مبسطة لبعض الشخصيات ، وعقدة قصصية ما ، وخطوط عامة للمشاهد وانطباع عام يعبر عنه العنوان الذي عودنا على تمييزها به .

إن الواقع العادي ، واقع القارىء والمؤلف ، هو صورة عالم قدمتها لنا كل معارفنا وثقافتنا وكل المبدعات التي تكوّن التجربة الأدبية والفلسفية والفنية لكل منا . إنها صورة معروفة ، وقد غدت مبتذلة ، للمجتمع وللطبيعة وللعلاقات الإنسانية خلقتها الأفكار المتلقاة عن علم النفس والأخلاق والميتافيزيقا والشعر والجمال ، أو على الأقل عما اصطلح على اعتباره كذلك ، عما قدم على أنه كذلك في لحظة ما ، وخاصة في الأدب .

إننا إذن ازاء مجموعة من المفاهيم ، كل واحد منا يرى الواقع من خلالها .

وكل ذلك يواجه الواقع الجديد ، الذي ما يزال حتى الآن محجوباً ومجهولاً ، بمقاومة شرسة . ونستنفر كل قوانا للتغلب على هذا الجسم الغريب المزعج وربما الضار الذي اندّس في هذا الواقع المريح المألوف الذي نستقر فيه . إنه يذكرنا بالجرثوم الذي ما إن يدخل الجهاز العضوي للإنسان حتى يحاصر بعدد لا يحصى من الكريات البيضاء .

ويستخدم الروائي أحياناً واقعاً عادياً لكي يقوم بالنسبة للواقع المجهول بدور الدافع ، لاستخلاص واقع جديد . وإذ يتعلق القراء ومعظم النقاد على الفور بهذا الواقع العادي فإنهم لا يرون غيره ، ذلك أنه يشتمل في نظرهم على الواقع الجديد .

وفي أحيان أخرى ، عندما يفقأ الواقع الجديد بعد كل شيء عيونهم ، فإنهم يعملون على تقليصه وعلى دمجه بمنظومات باتت معروفة ، وعلى الكشف عن أشباه له ونماذج . إنهم يغرونه ويحولونه بواسطة هذه العصارة من الأفكار المبتذلة والذكريات التي يفرزونها ، ثم يتجرعونه بهدوء دبقاً جامداً مخنوقاً .

وفي ظروف مختلفة أيضاً ، عندما لا يجدون في المبدع الجديد العناصر التي تبدو لهم ضرورية في كل إبداع روائي ، فإنهم يعتبرون هذه المبدعات الجديدة أشياء مثيرة للفضول أو تجارب مدهشة أو أعمالاً مخبرية لا يمكن اعتبارها مبدعات فنية وإنما يمكن لها

أن تفيد فيما بعد في كتابة « روايات حقيقية » . أي روايات حافلة بهذا الواقع المرئي والعادي الذي لا يمكن التخلص منه .

فبأي وسيلة يمكن بها لمبدع جديد يسلط الضوء على واقع كان ما يزال محجوباً أن يتوصل للقضاء على هذه المقاومة ؟ . حسناً ، إنه لن يتمكن من ذلك إلا بالتعمق قدر الإمكان في عملية البحث . ذلك لأن هذا البحث عن واقع مجهول ، وهو البحث الذي يمنع المبدع الفني من النفاذ دفعة واحدة في الوعي ومن بلوغ حساسية القراء ، هذا البحث هو الذي يمنح المبدع قوة التغلب على كل أنواع المقاومة سواء بواسطة اندفاع ثابت مستمر في اتجاهها أو بالنفاذ إليها واحدة بعد الأخرى .

ذلك أن هذا البحث الذي يدفع بالروائي إلى مواجهة مادة جديدة مجهولة تقاومه ، يحرك فضوله ومشاعره ويستثير جهده . إنه يرغمه على أن يستبعد باستمرار الاتفاقات والعادات والوسائل التي تتدخل بينه وبين هذه المادة الجديدة وتمنعه من الوصول إليها .

إنه يرغمه على التخلي عن الأشكال المستهلكة العقيمة ،وعلى أن يصطنع لنفسه أداة جديدة صادمة ، وعلى أن يبدع شكلاً حياً . إنه يحول بينه وبين العمل المجاني في حرية ، وبينه وبين العمل على إبداع « أشكال جميلة » ؛ أي أشكال تستوفي متطلبات قانون للجمال موجود من قبل .

إنه يرغمه على ألا يبحث إلا عن الفعالية ، فعالية هذه الحركة التي ينكشف بها الواقع اللامرئي ويحيا ، لا على البحث عن صنع حركات جميلة .

وهكذا فإن الرياضي لا يحلم إلا بضرب الكرة بأدق طريقة ممكنة وبأسرع الطرق وأقواها . . لا بالقيام بحركة جميلة . وبهذا فإن حركته تبلغ مستوى القيمة الجمالية دون أن يكون قد أراد ذلك .

إن همّ الفعالية هذا هو الذي أعطى لكبار رواد الواقع اللامرئي الأسلوب الحقيقي العظيم ، الأسلوب الدقيق النفاذ والمباشر ، والطريق الأقصر والحركة الأشد فاعلية لإيضاح هذا الواقع المجهول الذي كانوا يجهدون في إعادة إبداعه . ذلك أن الأمر الوحيد الذي يهمهم هو موضوع البحث الذي كان من الواجب بذل الجهد في

إظهاره بأكبر قدر ممكن من الاقتصاد في الوسائل .

وكلما كان البحث أكثر صعوبة كلما كان الواقع الذي يجهد الكاتب في كشفه أكثر جدة ، وكلما غدا شكله أكثر جدة . وبالمقابل ، كلما كان الواقع مبسوطاً وعادياً ومسطحاً كلما كان الشكل مسطحاً وعادياً ومطروقاً . .

إن الجهد الموفق والديناميكية والشجاعة وقوة الهجوم التي تحلى بها كبار روائيي الماضي ، هي الميزات التي ضمنت بقاء مبدعاتهم . إذ حتى عندما غدا الواقع الجديد الذي كشفوا عنه واقعاً عادياً فإن مبدعاتهم قد احتفظت بقوتها ودقتها وفاعلية أسلوبها ودقة البناء التي تطلبها الجهد المبذول من أجل كشف وإعادة إبداع واقع مجهول .

هذه الحركة المستمرة من المعلوم إلى المجهول ومن الظاهر إلى المحجوب تجعل الأدب ، شأن كل فن ، في تحول دائم .

وهذه الفكرة ، على بساطتها ووضوحها ، ليست مقبولة من قبل النقاد كافة . إننا نسمعهم يقولون دوماً : « ما معنى هذا الحديث عن البحث ، وما الذي تعنيه لغة العلماء هذه ؟ » . (لقد قلت لكم قبل قليل انهم لا يحبون هذه الطريقة في الحديث) .

فالأدب في نظرهم هو « العالم منظوراً إليه عبر مزاج ما » . ويقصدون من ذلك أن ثمة « أمزجة » على امتداد الساحة الأدبية ترى بالطريقة نفسها واقعاً ثابتاً ، وتعبر عنه ، بناء على ذلك ، بالطريقة نفسها .

ونحن نرى كل يوم بعض النقاد وقرائهم يتبادلون التهاني بسبب بروز شاب في عام 1961 لأنه كان محظوظاً بامتلاك مزاج « بنيامين كونستان » أو « ستندال » ولأنه يرى العالم بناء على ذلك مثلما كانوا يرونه ويكتب أعمالاً مماثلة لمبدعاتهم .

بيد أن الواقع المرئي الذي يعيشون فيه يتحول باستمرار . والواقع الذي كان لا مرئياً يغدو واقعاً مرئياً عادياً . وكل مبدع جديد يحول الواقع الذي نعرفه ما إن يقرأ ويستوعب . إنه يغدو جزءاً من هذا الواقع المرئي الذي لا شيء فيه ينتظر الكشف عنه .

عندما يبدأ كل كاتب بالكتابة ينطلق من هذا الواقع المعروف في لحظة ما ، وهو الواقع الذي صنعه إسهام الكتاب السابقين عليه .

إنه ليس بحاجة لأن يكون قد قرأ كل الكتب . فالواقع الذي يحيط به حافل بآثارها . وكما قال كاتب شاب في مساجلة شاركت بها : « لنكن صريحين ! إن أحداً منا لم يقرأ جويس ، ولكنه أثر علينا جميعاً » .

والكاتب الشاب الذي أسعفه الحظ السعيد بمزاج كمزاج ستندال أو بلزاك فتمكن بالتالي من أن يكتب مثلهم ، يذكرنا بفيزيائي حديث يتابع أبحاثه دون أن يأخذ في اعتباره أعمال آينشتين أو بلانك .

هكذا ، فإننا عندما بدأنا بالكتابة ، كان الواقع الذي كنا نعرفه قد عدل من قبل الكتاب الذين جاؤوا قبلنا .

لقد قامت في الربع الأول من هذا القرن ثورة حقيقية في الأدب ، ثورة أطلقها بروست وجويس وفرجينيا وولف وكافكا . لقد غير هؤلاء الكتاب مركز الثقل في الرواية .

ولقد كانت الشخصية ، الشخصية مكيفة بواسطة العقدة الروائية ،هي مركز الثقل هذا .

بيد أن هذه الشخصية التقليدية قد فقدت قدرتها على الاقناع . وغدت ، من فرط تكرار استنساخها بابداع أنماط لا تحصى بالطريقة نفسها ، تعبيراً عن الاتفاقي وعما هو سراب . ولقد كففنا عن الاعتقاد منذ زمن طويل بقدرة هذه الشخصية على التعبير ، لوحدها ، لا عن واقع مجهول فحسب بل حتى عن الواقع المرئي واليومي الذي نعرفه ، أعني الواقع الذي علمنا فرويد وبروست وجويس وكافكا على رؤيته .

ومن هنا هذا النزوع في الرواية المعاصرة إلى إهمال هذا الاتفاق الروائي المحض أعني بطل الرواية . فقد تصدعت هذه الشخصية في الأدب الحديث ورقت . ولم تعد سوى الدعامة الهشة والمتحركة للمادة الجديدة التي تفيض عنها من كل ناحية . . . تلك المادة التي غدت من التعقيد بحيث أن حدود بطل الرواية التقليدية المحددة جيداً ، الغليظة والصلبة ، لا يمكن لها استيعابها .

ولئن بقيت مع ذلك حية ، فلن يكون هذا إلا بوصفها دعامة عرضية ؛ أو أنها لن تكون مقبولة إلا بوصفها سراباً .

وتشبه هذه الحركة حركة الرسم حيث وجد الرسامون أنفسهم مرغمين على التخلّي عن الموضوع لاستخلاص العنصر التشكيلي في حالته الصافية .

غير أن هذه الحركة التي مهد لها منذ زمن طويل ، والتي أعدتها مبدعات كبار الكتاب الذين تحدثت عنهم ، لم يعترف بها ولم تقبل من قبل نقادنا ومن قبل قرائهم الذين يستمرون ، في معظمهم ، في الحكم على الروايات وفق المعايير القديمة البالية . إنهم ما يزالون يتعلقون بهذا المعيار القديم ، معيار « الشخصية الحية » كما لو أن شيئاً لم يتغير .

إذ ما الذي نعنيه عندما نقول إن شخصية ما حيّة ؟ ، ولماذا نقول عنها إنها حيّة ؟ .

أنقول إن ما يجعل من البارون دو شارلوس أو من الدكتور كوتار شخصية حيّة هذه الحركات البارعة والمعقدة التي ابتدعها بروست والتي تؤلف عظمة مبدع بروست ؟ . أم نقول إن شخصية البارون دو شارلوس أو شخصية كوتار تبدو حية لأنها تنتمي ، أيا كان جهد بروست ، إلى هذه الصورة الاتفاقية المطبوعة في أعماقنا عما يجب أن يكون عليه نبيل كبير وأصيل أو طبيب وصولي عامي أبله ؟ .

إننا نقول عنها إنها شخصيات حية لأنها تتحرك وتفكر وتتكلم وفقاً للطريقة التي نرى بها أو التي نعتقد أننا نرى بها هذه النماذج البشرية ، التي يمكن تعرفها بسهولة والتي تحيط بنا ، تتحرك وتفكر وتتكلم ، والتي علمنا على رؤيتها نوع من الأدب ، والتي نراها في كل مكان وحتى في كبار مبدعات الماضي .

هذه الشخصية الحية تنضم إلى بقية شخصيات متحف غريفان الذي يشكل بالنسبة لكل واحد منا تجربته الشخصية .

وهذه الحياة ، التي هي حياة مقلدة ، والتي هي حياة اتفاقية محضة ، تختلف وفق معايير كل واحد منا . . إن قراء ديلي Delly(*) يجدون شخصياته حية . ومن هي

---

*ـ اسم مستعار لامرأة : جين (1875 ـ 1947) ولرجل : فريدريك (1875 ـ 1949) بوتيجان دولاروزيير ، كانا يؤلفان معاً عديداً من الروايات العاطفية

الشخصية الحية التي تفوق شخصية المعلم دوفورج بالنسبة للمعجبين بأعمال جورج أونيه Georges Ohnet(*)

لا ، إن الحياة الوحيدة التي تستحق جهد الحديث عنها هي حياة هذا الواقع الجديد ،حياة هذا الجانب المجهول من العالم الذي يمكن للقارىء أن يكتشفه بدوره بجهد يجعله يهمل كل طرق الرؤيا والإحساس الاتفاقية التي تعلمها وكل أنواع السراب التي امتلأ بها وعيه .

هذا الموقف الحديث الذي يقوم على تركيز البحث على جوهر غفل لا على شخصية معينة ، كان موجوداً بالقوة لدى كبار كتاب بداية هذا القرن . كانت أهمية المبدع لدى بروست وجويس وكافكا تتركز على البحث عن واقع جديد لا على إبداع نماذج جديدة تنافس وقائع الأحوال المدنية كأبطال الرواية البلزاكية .

وكان يبدو أن هذا الدفع للرواية الحديثة الذي قام به كبار كتاب بداية هذا القرن يقذف بها في طرق كانت طرق المستقبل ، وأنه لا شيء يمكن أن يعرقل مثل هذه الاندفاعة القوية .

بيد أن الأمر قد جرى خلاف ذلك . فقد أوقفت الحركة نزعات كانت تمضي في الاتجاه المعاكس . والثورة التي بدأت على نحو رائع كانت قد خنقت .

وسارت الرواية بعد الحرب في طرق أخرى . وكما تعلمون ، فإن سنوات ما بعد الحرب قد شهدت الرواج الواسع لأدب السلوك ، أي لما سمي في الولايات المتحدة الأمريكية بـ « السلوكية » .

=التي لاقت نجاحاً شعبياً كبيراً . وهي روايات حافلة بالمفاجآت وتنتهي دوماً بنهايات سعيدة . (هـ . م) .

* ـ روائي فرنسي (1848 ـ 1918) . وقد حصل على الشهرة بوصفه كذلك بفضل سلسلة من الروايات جمعها تحت عنوان « معارك الحياة » ، جعل من نفسه فيها وريث العاطفية الرومانتيكية . وقد لاقت هذه الروايات نجاحاً كبيراً ازداد وتأكد عندما أعدّها مؤلفها لتمثل على خشبة المسرح . (هـ . م) .

وكان كتّاب بداية هذا القرن ، كبروست وجويس ، قد مضوا ، في الطريق الذي شقّوه ، بعيداً قدر الإمكان . فالمونولوج الداخلي الجويسي كان قد غدا محض طريقة اتفاقية ، ومغالاة التحليل البروستي في التدقيق لم تكن تؤدي إلا إلى تفتت لا نهائي لا طائل من ورائه . ولم يكن من الممكن الاستمرار في هذا الطريق . وكان التفكير سائداً بأنه ليس ثمة أكثر مجانية من متابعة هذه الأبحاث بعناد .

فالإنسان ، كما يقال ، ينكشف بأكمله من خلال أفعاله . وعلى هذه الأفعال وحدها أن تأخذ الواقع الجديد بعين الاعتبار . وهذه الأفعال ، وهي في أغلب الأحيان شاذة وغريبة ، تكون واقعاً يستحيل وصفه بحيث لا تستطيع أية كلمة أن تعبر عنه ، وبحيث أنه يعود للقارىء أمر اكتشافه بواسطة الذخائر التي يمتلكها والتي يحتويها لا شعوره .

كان ذلك يعني ركوب مخاطرة كبرى . وإذا كانت هذه الطريقة قد استطاعت أن تؤدي إلى نتائج مقبولة ، فما الذي كان يحدث في أغلب الأحوال ؟ . لقد كان القارىء يجهد في ملء فراغ هذه الشخصيات أثناء تحركها ، والتي لم يكن يدرك منها سوى خطوطها العامة .

وكان يفعل ذلك بما يمتلكه من وسائل . تلك الوسائل التي يملكها كل منا والتي سبق لنا أن تحدثنا عنها . كان يملؤها كيفما كان باسقاط معارفه النفسية التي تكونت من الأفكار العامة والمشاعر المصطنعة . وكان يصطنع نماذج تحركها مشاعر مبسطة جداً .

كانت شخصية الرواية الاتفاقية ، تلك التي كان كبار ثوريي بداية هذا القرن قد بدأوا في تصديعها ، تتكوّن ثانية وتدخل الأدب من جديد على هذا النحو من باب موارب .

ثم كان هناك الأدب الملتزم .

ونحن نعلم لم كان دعاة هذا الأدب يزدرون البحث عن واقع وعن جوهر روائي جديد . إذ أن هذا البحث سيؤدي إلى اكتشاف مادة غفل ، هي نفسها لدى الجميع . ولن يأخذ بعين الاعتبار المواقف والفروق الطبقية . إنه يسيء إلى التقدم الاجتماعي . إنه يبقى أدباً صنعه بورجوازيون من أجل البورجوازيين . . . ينبغي إذن وصف

الصراعات الاجتماعية والإنسان المنخرط في العمل الاجتماعي .

وهكذا تخلى الأدب الملتزم ، بعدم استطاعته متابعة أمرين في آن واحد ، عن الواقع المجهول في سبيل الأخلاق ، وعن اكتشاف العالم اللامرئي الذي يشكل جوهر وظيفة الأدب ووظيفة كل فن في سبيل تربية الجماهير وبنائها .

ومهما كان هذا الوضع قابلاً للتفسير ، فقد كان يعني ركوب مخاطرة إهمال الفريسة في سبيل ظلها . الظل هنا ، هو شخصية الرواية القديمة التي تلبي أول نداء لتعود إلى مكانتها ولتستعيد امتيازاتها القديمة . وهي شخصية ليس لها حتى دقة وتعقيد شخصيات الرواية القديمة . ولقد رأينا ظهور البطل الايجابي أو السلبي الذي لم يكن في أغلب الأحوال سوى صيرورة عن ابينال أو تمثالاً من تماثيل متحف الشمع .

والشكل الذي كان يحاول أن يمنحها الحياة كان الشكل الأسهل منالاً ضمن أسلوب عادي ، أو الشكل الواقعي الموروث عن تولستوي ، وهو الشكل المنحدر عن واقعية كانت لها فترة ازدهارها في القرن الماضي .

وهكذا وجدنا أنفسنا نواجه هذا الوضع الغريب : فقد كان على الأشكال المتدهورة المتصلبة الشائخة في الأدب البورجوازي أن تخدم الثورة أو أن تحتفظ بالانتصارات الثورية . في حين أن الأشكال الأدبية الحية هي الوحيدة التي كانت قادرة على التحرير .

وهكذا فإن كتاباً رجعيين كبلزاك وفلوبير ودستويفسكي ـ هل ينبغي تكرار ذلك ونحن نعرفه ونردده غالباً ؟ ـ قد أسهموا بقوة في تحطيم الأوضاع الاجتماعية المتحجرة . ذلك أن اكتشاف واقع حي جديد هو في حد ذاته خميرة ثورية . إنه هدام للمواضعات الاجتماعية وللأحكام المسبقة . إنه يملك القوة لنزع الأوهام ، ويلد ما هو حي وحر ومخلص ويفرض احترامه .

ولا شك أن ثمة حالات يتمكن فيها المبدع الملتزم ، عندما لا يكون نتيجة مشروع معد سلفاً وإنما نتيجة فعل عفوي ، من أن يفجر في الواقع الاجتماعي ومن أن يبدع في شكل جديد واقعاً لا مرئياً ، مجهولاً . ومثال ذلك مسرح بريشت .

لقد أتينا قبل قليل على ذكر العقبتين اللتين شلّتا حركة الرواية الحديثة . بيد أنه ينبغي علينا أن نضيف شيئاً على ما قلناه يتناول هذا الشكل الروائي الأبدي الذي لا يكف عن كبح انطلاقة الرواية ، معترضاً كل بحث ، هذا الشكل الذي يشبه كرة حديدية مربوطة إلى قدم الرواية . ولذلك فإنني أريد أن أتحدث عن الرواية المكتوبة وفق الشكل الكلاسيكي الجديد .

إن الكتاب الذين يكتبون وفق هذا الشكل هم من الكثرة بحيث أن من الممكن القول ان كتبهم هي الكتب الرائجة وهي الأساس المستقر للأدب .

فكل كاتب شاب يبدأ بالكتابة يلقى التقدير والدعم والتشجيع إذا ما اختار التعبير بهذا الأسلوب : أسلوب كتاب القرن الثامن عشر الذي كان يسعد به أساتذته عندما كان يكتب لهم وظائفه المدرسية .

إنه شكل أبدي . حتى ان جهوداً كجهود « سيلين » أو « كينو » لم تنجح في تحرير الأدب منه .

وهذا الشكل ، الذي كان شكل الرواية التحليلية ، يؤدي بالذين يتبنّونه إلى الكتابة وكأن كلًا من جويس أو كافكا لم يسبق له الوجود . فهم يستمرون في تحليل المشاعر كما كان يحللها الكتاب منذ قرن أو قرنين دون بذل جهد في التعبير عن الأحاسيس بطريقة مباشرة ، وإنما بشرحها بواسطة المفاهيم ، في لغة تجريدية ، كما كان يفعل أوائل المنقبين في الواقع النفسي .

على أنهم يهملون أحياناً التحليل السيكولوجي الذي يعترفون بطابعه البالي . ولكن بما أنهم كلفون بالأسلوب الجميل ، بهذا الأسلوب الكلاسيكي الجميل الذي عفى عليه الدهر والذي يبدو لهم ـ وكذلك النقاد ـ دلالة على أرفع المزايا وعلى فرط شفافية الفكر والذوق وعلى الثقافة الحقة ، فإنهم يحافظون على هذا الأسلوب ويعنون به ، جاهدين في جعله يفيد في غايات أخرى كان التحليل القديم متجهاً نحوها أساساً .

إنهم يعتقدون أن بوسعهم جعله يفيد فيما يروق لهم ، في كل الأبحاث الأكثر حداثة ، ناسين بذلك أن الشكل والأساس ليسا إلا شيئاً واحداً وأنه لا يمكن لواقع

جديد أن يبدأ في الوجود وأن يكشف عنه بنفس الحركات التي كان ينكشف بها واقع بات اليوم متجاوزاً .

لقد كبحت كل هذه التيارات : أدب السلوك والأدب الملتزم والرواية الكلاسيكية الجديدة ، حركة التحرر الـ قوية التي طورها كبار ثوريي الربع الأول من هذا القرن .

ولا شك أن هذه النزوعات الامتثالية لم تمنع كتاباً أصلاء من التخلص من هذه الطرق المدرسية ومن متابعة البحث باخلاص والتوصل إلى نتائج مثيرة للإعجاب في بعض الأحيان .

على أن الأدب بدا ، منذ عدة سنوات ، وكأنه قد بلغ درجة الإشباع . لقد أشبع بالتيارات الامتثالية . وثمة كتاب وقراء يعانون من حساسية مرضية عامة إزاء الأشكال التقليدية ، ونفوراً من بعض المواضعات ، وحاجة للتحرر من هذه المواضعات التي يستمر النقد ، في غالبيته ، بالتعاطف معها . إنهم يستشعرون ضرورة تسليط الضوء على الجوهري . . . هذا الجانب من اللامرئي ، من الواقع الجديد الذي تقل قدرة الحدث الروائي والشخصية على الكشف عنه .

لقد أدت هذه النزعات الجديدة بالرواية إلى « أن تعكف على التبصر في ذاتها » كما قال سارتر . وهي حركة تشكلت وتجلت كذلك في المسرح ، وكانت من قبل قد اجتاحت السينما .

وثمة كتّاب يجهدون اليوم لا في تقليد كبار بحاثة بداية هذا القرن ، وإنما في متابعة مسيرتهم محاولين ، كل ضمن اتجاهه الخاص به . وبالوسائل التي يمتلكها ، تجديد مادة الرواية .

وشأن كل الحركات التي عملت على النضال ضد التقليد في ميدان الأدب ، فانني أعتقد أن هذه الحركة ، التي هي نضال تقليدي ضد التقليد ، تقع ضمن تيار الأدب الحي .

ولكن ذلك لا يعني ، كما هو واضح ، حكم قيمة على هذه المبدعات كمبدعات . إذ ما هو موقع الواقع اللامرئي الذي تكشف عنه ، وما هي ميزة الشكل الذي أحيا هذا الواقع الجديد ؟ . إن المستقبل هو الذي سيجيب عن هذه الأسئلة .

إنني أعتقد أن ما هو جوهري في نظر أصدقائي وفي نظري ليس النجاح في صنع مبدعات ناجزة . إن ما يهم في نظرنا أكثر هو الجهد والمخاطرة والمغامرة . وكما يقول براوننغ ، فإنه في البحث ، في عملية البحث ذاتها ، إنما يقوم الانجاز .

2 ـ آلان روب ـ غرييه

لن أقوم بتقديم عرض عام لأفكاري عن الرواية ، وإنما سأكتفي اليوم بالتركيز على مسألة خاصة إلى حدّ ما وهي المسألة التي كنت فيها أكثر تعرضاً للهجوم حتى من قبل أصدقائي ، أعني مسألة الموضوعية ، الموضوع والموضوعية في الرواية المعاصرة . لقد حدثتكم ناتالي ساروت عن مفهوم الواقع في كتبنا ، عن تطور مفهوم الواقع في العالم وبالتالي في كتبنا . ولعل أشد ما أثار دهشة القارىء إزاء الواقع الذي يصفه عدد من أصدقائي ، ناتالي ساروت أو مرغريت دوراس وربما على الأخص ميشيل بوتور أو كلود سيمون أو كلود أولييه أو أنا شخصياً ، هو هذا الحضور الكثيف لعالم من الموضوعات : كان يبدو للقارىء أن رواياتنا كانت مكوّنة فقط من أشياء وصفت لذاتها بمعزل عن كل حضور إنساني ؛ كذلك فقد قيل عن كتبي إنها كانت لا إنسانية ، وأنها كانت قد طردت الإنسان من العالم لصالح الموضوعات . بل لقد قيل ما هو أكثر من ذلك ، قيل إن هذه الروايات كانت تمثّل محاولة في الأدب الموضوعي . ثم أخذ علي فيما بعد أن هذه الروايات لم تكن موضوعية على الاطلاق . أما أنا فقد كنت مرغماً على الرد بأن ذلك كان صحيحاً وأنني كنت أرى أيضاً بأنها لم تكن موضوعية وأنني لم يسبق لي القول أبداً إن عليها أن تكون كذلك . ويخيل إلي أنني أرى أين يكمن سوء التفاهم . فهذه الموضوعات الموجودة في كتبي أو في كتب ميشيل بوتور كانت توصف دائماً من قبل إنسان ، وهو أمر لم يسترع الانتباه بما فيه الكفاية . ففي رواية كرواية « الغيرة »(*) التي لا يرى فيها البعض أكثر من مدونة بسيطة لعدد من الموضوعات ، ثمة ناحية بالغة الأهمية تؤلف المركز الذي تنطلق منه عملية القص : وبعبارة أخرى فإن ما هو مرئي في هذه الرواية ليس مرئياً على الاطلاق من قبل عدد غفل من الأشخاص ، بل على

* ـ احدى روايات آلان روب ـ غرييه نفسه .

العكس ، من قبل شخص محدد يقف في الرواية في موقع بالغ الدقة سواء في الزمان أو في المكان . هذا القاص هو زوج البطلة ، وهو يصف العالم من حوله كما يراه . ولو أنني أردت صنع أدب موضوعي لما اخترت على وجه اليقين شاهداً بمثل هذه الرداءة ؛ إذ من الواضح لكل قارىء تنبه قليلاً أن هذا الزوج ليس موضوعياً : ذلك أنه هو نفسه يشوّه كل ما يراه ، وما يقصه عن حركات وانتقالات وكلمات زوجته يثير الشك باستمرار ؛ إنه يترصدها ، فهو زوج غيور ؛ وما يخبرنا به عن العالم يؤلف تجربته الشخصية وتجربته الذاتية . لكن هذه التجربة تلتفت دوماً نحو الموضوع ؛ وليس ثمة في هذا الكتاب على الاطلاق ما يمكن تسميته تحليلاً نفسياً للغيرة ، حيث يتأمل البطل نفسه في عناصر غيرته ؛ وإنما هنالك نوع من الوصف المباشر لمشاعر البطل وهو يصارع هذا العالم المحيط به ، والذي هو عالم الموضوعات كما هو واضح . ولا شك أن كلمة موضوع يجب أن تفهم هنا بمعناها الواسع : فالموضوع في نظر هذا الشخص ، هذا القاص ، هذا الزوج الغيور ، هو كل ما يوجد في مواجهته بما في ذلك زوجته . وإذا بحثتم في القاموس عن تعريف لكلمة موضوع فإنكم تجدون ما يلي : كل ما يؤثر على الأحاسيس ؛ بل ويمكن التحدث بأسلوب راسيني عن موضوع الشعور ؛ وعلى هذا ، فإن كلمة موضوع لا تتضمن على الاطلاق مفهوماً عن البرودة ، وإنما تتضمن مفهوماً عن الخارجانية . فالعالم هو الذي يبدو خارجياً في عيني البطل .

فلماذا استثارت هذه الموضوعات كثيراً من الدهشة في كتبي ؟ . . ذلك سؤال طرحته على نفسي وأعتقد أن بوسعي الإجابة عنه . فالواقع أنني لست على الاطلاق مبتدع الموضوعات في الرواية ؛ وأنتم تعلمون أن الرواية البلزاكية هي ، على العكس ، رواية متخمة بالموضوعات ، متخمة بأوصاف بالغة الدقة لعالم مادي على الوجه الأكمل : المساكن والأثاث والملابس وبايجاز ملكيات الشخصيات . هذه الأوصاف تلعب دوراً يبدو ثانوياً ، بل إنه ليخيل إلينا دوماً أن من الممكن القفز من فوقها لنتعرف بسرعة بقية أحداث الرواية ، وأنه ليس لهذه الموضوعات ثمة سوى وظيفة واحدة ، فهي إما مجرد ديكور أو محض حشو ؛ كما لو أنها لم تكن سوى صنو الإنسان نفسه . وهذه الموضوعات مألوفة تماماً ، فيما يبدو ، للقارىء ، فهو يتعرفها كما لو أنها موضوعاته

هو ، في حين أنني أزعم أنها موضوعات إنسان القرن التاسع عشر فحسب . .وعلى العكس من ذلك ، فإن الموضوعات التي نلقاها في كتبنا تبدو للقارىء ، على الرغم من كونها موصوفة من قبل إنسان منخرط في قصة إنسانية على الوجه الأكمل ، شاذة إلى حد ما وغريبة ومدعاة للقلق ، كما لو أنه لا يعيش هو نفسه في هذا العالم . هنا أيضاً أعتقد أن ناتالي ساروت على حق عندما تقول إن القارىء يجب أن يتعرف في الكتب عالماً ليس عالمه ولكنه يود لو أن يكون عالمه .

إن عالم الموضوعات البلزاكية هو عالم البورجوازية المنتصرة ، عالم مطمئن كانت فيه الأشياء قبل كل شيء ملكية الإنسان . في حين أن هذه الموضوعات التي نلقاها في رواياتنا تبدو دوماً وكأنها لا تعود إلى ملكية أي إنسان . بل وكأنها موجودة هناك من أجل لا شيء . وحتى عندما تنصب عليها مشاعر البطل فتلونها للحظة عابرة ـ كما يحدث مثلاً في رواية « الغيرة » عندما يصف الزوج الغيور بعناية كرسيين (كان الواحد منهما قريباً جداً من الآخر) لأن زوجته تجلس على واحد منهما والعاشق المزعوم يجلس على الآخر ولأن قرب الكرسيين من بعضهما يشبه قياساً سانتيمترياً لغيرته ـ فإننا نشعر دوماً ، وعلى الرغم من كل شيء ، أن هذه الموضوعات تنتمي إلى عالم ليس الإنسان مفتاحه على الاطلاق . أولا ترون أن العلاقات التي نرتبط بها نحن أنفسنا مع العالم المحيط بنا ليست على الاطلاق علاقات الامتلاك التي كانت قائمة قبل مائة عام ؟ . . نحن نعيش في عالم يمكن أن نطلق عليه عالم الموضوعات ، ولكنها موضوعات غريبة ، في عالم كفّ عن أن يكون باستمرار صورة عنا . منذ مائة عام ، كانت تسود صورة الاتفاق السعيد بين الإنسان والعالم : فالأشياء لم تكن سوى نحن أنفسنا ؛ ومرة أخرى كنا مفتاح الكون ، وكنا تبريره ، وكنا دلالته العظمى . وكان الإنسان الجواب الوحيد عن كل الأسئلة . وعلى العكس من ذلك ، فإن الفلسفات المعاصرة كلها ، والعلوم المعاصرة كلها ، وكذلك الآداب كلها تشكل رفضاً لهذه الإنسانية المتعالية والجوهرانية . فالعالم من حولنا لا يخصنا على الاطلاق ؛ والعلم يسمح لنا بتعرفه (وباستخدامه) أفضل فأفضل ، بيد أنه لا مجال على أي حال لأن نعتبر أنفسنا سادة حق إلهي فيه ولا أن نعتبر أنفسنا تفسيره النهائي . تبدو هذه الموضوعات إذن في كتبنا عرضية ، عديمة الجدوى ،

زائدة عن اللزوم ، بيد أنه ما إن تنصب عليها مشاعر القاص حتى تقبل اكتساب معنى ما ، كالجريمة السادية في رواية « **البصاص** » مثلاً أو غيرة البطل في رواية « **الغيرة** » . وإذ تتراجع عنها هذه المشاعر في اللحظة التالية ، فإن هذه الموضوعات تبقى هناك أمام عين القاص التي باتت الآن لا ابالية ، مصرّة على أن تكون حاضرة وعلى ألا تعني شيئاً على الاطلاق . على أننا ، ككتاب ، لم نكن نملك أي تفسير جاهز لهذه الطريقة الخاصة بوصفها والتي شعرنا بالحاجة إليها . فليكتب ذلك الذي يستطيع تفسير ما يريد قوله عن العالم بحثاً فلسفياً أو مطولاً في علم الاجتماع . كذلك ، إن عمل الروائي عمل أشد غموضاً ؛ إنه ، كما قالت ناتالي ساروت ، بحث ، ولكنه بحث عما لا ندريه ؛ وبعبارة أخرى ، فإن الروائي لا يزعم أنه يقدم دلالة جديدة كان قد اكتشفها ، بل انه يزعم أنه يبحث عن دلالة ما يزال هو نفسه يجهلها . فإذا كان لكتابي قيمة ما ، فإنه يأمل أن توجد هذه الدلالة بعد أن يوجد الكتاب .

ولست أظن أن بوسع أي مبدع فني ، رواية كان أم لوحة أم قطعة موسيقية ، أن يكون مجرد تطبيق لفكرة معروفة سلفاً . إنه بحث يبدع نفسه بنفسه ، بحيث يفرز بنفسه مسائله الخاصة به . من الطبيعي ولا شك أن من الأعمال ما يكون بالنسبة لباحث أو لعالم اجتماع ما مثلاً مادة يستطيع أن يدرسها وأن يكتشف فيها بعض الدلالات . غير أنه إذا كان الكاتب نفسه يعرف هذه الدلالات سلفاً فإني أعتقد أن عمله سيكون باطلاً وأن كتابة هذا العمل كانت عديمة الجدوى كلياً . هنا أيضاً ثمة فرق بين العالم الذي نعمل فيه والعالم الذي كان يعمل فيه بلزاك ؛ كنا نعيش ، تماماً منذ مائة عام ، على يقين دلالة قطعية للإنسان ولمكانته في العالم ، في حين أننا نكاد نجهل اليوم موقعنا في هذا العالم . بل ربما كان في كتبنا بعض الأمور المحيرة بالنسبة لعصرنا ، وهي أمور لم تكن موجودة في كتب بلزاك بالنسبة لعصره . وهو ما أراد بعض النقاد تأويله على أنه طلاق متزايد بين الكاتب والجمهور . ولكن ، أوليس هذا الانفصال صورة عن الانفصال القائم تماماً بين الإنسان والعالم (أو بين الإنسان والمجتمع كما سيقول ولا شك لوسيان غولدمان) ؟ .

إن الكاتب نفسه لا يملك حلاً جاهزاً . إنه يبحث ، ومرة أخرى فهو لا يعرف

تماماً ما يبحث عنه . كذلك ، فإن الطريقة الوحيدة التي ننوي أن نلتزم بها ليست على الاطلاق طريقة سارتر في الالتزام السياسي التي كانت ناتالي ساروت تتحدث عنها ، وإنما على العكس ، الالتزام بالكتابة ، وهو التزام بسيط يكاد يكون حِرَفيّاً بمشكلات الرواية ؛ فإذا ما مورس هذا الالتزام على صعيد الكتابة وعلى صعيد المشكلات التي تطرحها علينا الكتابة الروائية باخلاص كاف وبحرية كافية إزاء الأفكار الجاهزة فإننا سنلتقي كل أنواع الالتزام الممكنة : فعالم النفس سيتمكن من دراسة علم النفس في أعمالنا ، وسيتمكن الميتافيزيقي من أن يدرس فيها الميتافيزيقيا ، وسيكون بوسع السياسي ـ بالمعنى الأوسع للكلمة ، أي السياسي الذي يهتم بتنظيم شؤون الدولة ـ أن يدرس فيها السياسة .ولكن الجمهور الذي اعتاد على أن تشرح له الأمور شرحاً وافياً يشكو من أنه لا يعرف عماذا نحدثه . فهو يسألنا إذن : « ما الذي يعنيه ذلك كله ؟ ما الذي أردت أن تقوله عندما كتبت رواية « الغيرة » ؟ وما الذي أردت أن تقوله في « العام الفائت في مارينباد » ؟ . . هنا أيضاً نحار أعظم الحيرة ونجد أنفسنا مرغمين على أن نجيب : اننا لا نعرف بعد . كان هناك بالنسبة لنا ضرورة لمباشرة هذا العمل والمضي به حتى نهايته حتى ولو كان يبدو عديم الجدوى ، حتى ولو كان عليه ألا يفيد في شيء . بيد أننا نأمل في الوقت نفسه أن يفيد العمل المحقق على هذا النحو في كل شيء . إن العمل الفني يظهر دوماً وكأنه لا يفيد في شيء في الوقت الحاضر ؛ كذلك ، على الرغم من أن لنا آراء سياسية تُصنَّف على أنها آراء يسارية ، فإن السياسيين المنخرطين مباشرة في العمل السياسي يشكون من أنهم لا يجدون في كتبنا أي انعكاس مباشر لمشاغلهم ؛ لقد قيل لي مثلاً : « هناك حرب الجزائر ، وأنت تكتب « العام الفائت في مارينباد » ، ذلك أمر غريب بعد كل حساب ، ثمة مشكلات تهمّك مباشرة ، مشكلات ملحة يجب حلها اليوم ، في حين تعتزل في بيتك لتكتب عملاً لا ندري من أي زمن هو ولا أين تجري أحداثه ولا إلام يستند » .

من أي زمن هو ؟ . إنه من الآن ، لأننا نعمل الآن ـ وما الذي يشرحه ؟ إنه يشرح ، دون أي شك ، عصرنا ، وربما كان يشرحه أكثر مما نشرحه فيما لو كنا وضعنا

في فندقنا(*) عمالاً يدلون بآرائهم حول الحرب . فحول مشكلات كمشكلات الحرب أو الوعي الاجتماعي ، لدينا إجابات جاهزة ، وعندما يطلب رأينا فإن بوسعنا الإدلاء به بشكل واضح . تلك حياتنا بوصفنا مواطنين ، وهي تبدأ لحظة وضعنا ورقة التصويت في صندوق الاقتراع . كما يمكن لها أن تستمر في الصراعات السياسية التي انخرط فيها العديد منا . إلا أنه عندما يتعلق الأمر بالرواية ، فإننا ، آنذاك ، لا نعرف شيئاً ؛ لا شيء على الاطلاق موجود قبل المبدع الأدبي ، الذي ليس بالضبط سوى هذا البحث عن شيء لم يسبق له الوجود قبل هذا البحث .

* ـ أي الفندق الذي تجري فيه أحداث فيلم « العام الفائت في مارينباد » .

3 - لوسيان غولدمان

بعد أن استمعتم إلى حديثي كاتبين ، سوف أتحدث إليكم الآن من منظور مختلف تماماً هو منظور عالم الاجتماع . والواقع أن ثمة اختلافاً بين وجهة نظر عالم الاجتماع ووجهة نظر الكاتب يماثل الاختلاف الذي يقوم بين وجهة نظر العدّاء أو المصارع ووجهة نظر عالم النفس أو عالم الفيزيولوجيا اللذين يدرسان البنية النفسية أو الفيزيولوجية لسلوكهما .

ولا يقل عن ذلك صحة أنه يمكن لهاتين الدراستين أن تكونا متناقضتين مثلما يمكن لهما أن تكونا متكاملتين . ودون أن نتعرض للاحتمال الممكن الوقوع دوماً ، ونعني به احتمال ضلال ناقد أو عالم اجتماع ، أو عالم نفس ، أو عالم فيزيولوجيا ، وإعداده نظريات خاطئة ، فقد يحدث في الواقع ألا يعرف العدّاء أو المصارع البنى النفسية والفيزيولوجية التي تسمح لهما بإدراك قدراتهما أو ألا يكون الكاتب على وعي تام بآلية إبداعه ، وذلك بمعزل عن الصفة الخاصة بهذه القدرات أو بهذا الإبداع . بيد أنه يحدث في أغلب الأحوال لحسن الحظ أن يتكامل المنظوران ويوضح الواحد منهما الآخر بالتبادل . وهذا هو حالنا اليوم ، بما أن ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه قد حدّثانا بوصفهما منظّرين دون أن يكون الواحد منهما ناقداً أو عالم اجتماع ، الأمر الذي يعني أنهما قد قاما بعمل النقاد الأدبيين بألمعية وذكاء ثاقب .

وإذ أتحدث في المقام الثالث وبوصفي عالم اجتماع ، فإن ما سأقوله لن يكون إلى حد كبير سوى إضافة وتتمة لما استمعتم إليه قبل قليل . وسيكون من المستحسن ولا شك أن أبدأ بالإشارة إلى ما بدا لي في هذين الحديثين ، لا صالحاً فحسب ، وإنما هاماً على وجه الخصوص ، وكذلك إلى ما يبتعد بي عن تحليل ناتالي ساروت ـ على الرغم من أن ما يبتعد بي عنها لا يشكل إلا تفاوتاً ثانوياً في نهاية التحليل ـ .

لنبدأ بالنقطة المشتركة بين الحديثين : جهرهما بالانتهاء إلى الواقعية الأدبية . والواقع أنه في حين يرى عدد من النقاد وقسم كبير من الجمهور في الرواية الجديدة مجموعة من التجارب الشكلية المحضة ، وفي أفضل الأحوال محاولة للتسلل خارج الواقع الاجتماعي ، فإن اثنين من المد ثلين الرئيسيين لهذه المدرسة قالا لنا لتوهما ، إن مبدعاتها كانت ، على العكس ، نتيجة جهد صارم وجذري إلى أقصى حد ممكن بُذِلَ من أجل إدراك واقع عصرنا . إن تعقيبي على هذين الحديثين وعلى مبدعات هذين الكاتبين يود في المقام الأول أن يوضح وأن يجسّم هذا التأكيد الذي يبدو لي هاماً ومشروعاً في آن واحد .

هناك عنصر مشترك آخر بين الحديثين يبدو لي من المفيد الإشارة إليه ، وأعني به التأكيد على أنه إذا كان هذان الكاتبان قد تبنيا شكلاً روائياً مختلفاً عن شكل روائيي القرن التاسع عشر فذلك لأنه كان يتوجب عليهما في المقام الأول أن يصفا وأن يُعبّرا عن واقع إنساني (وعالم الاجتماع يستخدم تعبير واقع اجتماعي بما أن كل واقع إنساني في نظره هو واقع اجتماعي) يختلف عن الواقع الذي كان على روائيي القرن التاسع عشر أن يصفوه وأن يعبروا عنه .

وأخيراً ، فإن تحليل ناتالي ساروت بدا لي فريداً في دقته وفي أمانته ، عندما كانت توضح كيف ان العادات النفسية والبنى والأطر العقلية القديمة التي تستمر قائمة في وعي معظم الناس ، تحول بينهم وبين إدراك الواقع الجديد ، وهو واقع جوهري بقدر ما يبني حياة الناس اليومية بصورة فعلية ولو لم يكن عدد منهم على وعي بذلك . والمسألة الوحيدة التي أخشى أن تكون فيها مهنتها ككاتبة قد حالت بينها وبين إدراك أهمية الواقع الاجتماعي والتاريخي هي الطريقة التي تتصور بها ناتالي ساروت عملية تغير الواقع التي جعلت الانتقال من الرواية الكلاسيكية إلى الرواية الجديدة ضرورياً ، والقوى التي أسهمت في تحقيق هذا الانتقال . أخشى أن تكون ناتالي ساروت ، في هذه العملية ، قد بالغت في تقدير أهمية الكتّاب وحطّت ، ضمنياً ، من أهمية الناس الآخرين . انها ، إذ تتحدث ـ بحق ـ عن تقدّم الأبحاث الأدبية ، تتخيّلها على صورة تاريخ العلوم الفيزيائية والكيميائية ، وهي ، فيما أرى ، تبالغ في ذلك إلى حد ما . ويبدو أن ثمة في

نظرها واقعاً إنسانياً مُعطى مرة واحدة وإلى الأبد . (مماثلاً للواقع الكوني) يقوم الكتاب باستكشافه بعضهم في اثر البعض الآخر ، شأنهم في ذلك شأن العلماء ، مُوجِدين بذلك عبر تتابع الأجيال نقلاً بسيطاً للاعتمام نحو قطاعات جديدة ، وأنه ما إن تنجلي مشكلات هذا الواقع القديمة حتى ينبغي ، انطلاقاً من ذلك ، الكشف عنها ودراستها . فلأن بلزاك وستندال قد حللا سيكولوجية الشخصية وعمّما بذلك معرفتها وجعلاها عادية ، لم يعد لهذه الشخصية في نظر ناتالي ساروت أية أهمية ، وكان على ا لكتاب اللاحقين : جويس ، بروست ، كافكا ، أن يتجهوا نحو واقع أشد خفاء وأكثر دقة ، فاتحين بذلك طريقاً على روائيي اليوم أن يجهدوا بدورهم في متابعة السير عليه .

ويبدو لي ، في الواقع ، أن روب ـ غرييه كان يرى الأمور بوضوح أكثر في هذه الناحية . إذ ليس ثمة في المجال الإنساني واقع ثابت معطى مرة وإلى الأبد يتوجب علينا أن نستكشفه بدقة متزايدة عبر تتابع أجيال الفنانين والكتاب دون أن نقوم بأي شيء آخر . إن جوهر الواقع الإنساني هو نفسه جوهر حركي ومتغير عبر التاريخ ؛ وبالاضافة إلى ذلك فإن هذا التغير هو ، بدرجات متفاوتة بالطبع ، عمل جميع الناس . وإذا كان للكتّاب نصيبهم من هذا العمل ، فإن هذا العمل لا ينحصر مع ذلك بهم ، كماأن نصيبهم منه لا يرجح على نصيب الآخرين .

وإذا كان قد غدا من الصعوبة بمكان وصف تاريخ وسيكولوجية الشخصية دون الوقوع في شباك النوادر والتوافه ، فليس ذلك لأن بلزاك أو ستندال أو فلوبير قد وصفوه من قبل فحسب ، بل لأننا نعيش في مجتمع يختلف عن المجتمع الذي كانوا يعيشون فيه ، في مجتمع أضاع فيه الفرد ، بوصفه فرداً ، كما أضاعت فيه سيرته وسيكولوجيته كل أهمية أولية حقاً ، وانتقل ذلك كله إلى مستوى النادرة والخبر التافه . وكما قال روب ـ غرييه في حديثه إذا كانت الرواية الجديدة تصف بطريقة مختلفة علاقات غيور مع امرأته وعشيق هذه المرأة والموضوعات المحيطة بهم جميعاً فليس ذلك لأن المؤلف يبحث بأي ثمن عن شكل مبتكر ، وإنما لأن البنية التي تشترك بها كل تلك العناصر قد غيرت هي نفسها من طبيعتها . والواقع أن المرأة ، ولا بد من إضافة العشيق والغيور نفسه ، قد غدوا جميعاً موضوعات ، وضمن مجموع هذه البنية وكلّ بنى المجتمع المعاصر

الجوهرية تعبر المشاعر الإنسانية الآن (وهي المشاعر التي كانت دوماً وما تزال تعبيراً عن العلاقات بين الناس من جهة وبينهم وبين العالم المادي الطبيعي أو المصنوع من جهة أخرى) عن علاقات تملك فيها الموضوعات بقاءً واستقلالاً تفقدهما الشخصيات بالتدريج .

بعد هذه الملاحظات الأولية على حديثين يشكلان فيما أرى وثيقتين هامتين خاصة من أجل فهم الأدب المعاصر ، اسمحوا لي ـ بما أنني أتحدث إليكم بوصفي عالم اجتماع ـ أن أثير قضية التحولات الاجتماعية التي خلقت الحاجة فعلاً لشكل روائي جديد ، وأن أوضح كذلك ، في ضوء بعض الأمثلة ، الطريقة التي عبرت بها مبدعات ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه عن بعض الملامح الجوهرية لهذا الواقع الإنساني الجديد .

ليس بوسعنا ، بالطبع ، ضمن اطار عرض موجز ، أن نقوم بكتابة تاريخ شامل للمجتمعات الغربية منذ القرن التاسع عشر . سأكتفي إذن ، مضطراً ، بالتنويه ببعض النقاط المهمة على وجه الخصوص بالنسبة للمشكلة التي تشغلنا اليوم ، وأعني بها مشكلة الرواية الجديدة .

سأنطلق من صلة تبدو لي ، منذ الوهلة الأولى ، بليغة الايحاء .

يتناول التحول الجوهري ، على المستوى الأدبي ، في المقام الأول ـ ولقد حدثنا عن ذلك ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه لتوهما ـ الوحدة البنيوية : شخصية / موضوعات ، التي تغيرت في اتجاه اختفاء جذري تقريباً للشخصية يلازمه تعزّز لا يقل جذرية لاستقلالية الموضوعات .

والحق أن أبحاثنا حول الشكل الروائي ضمن فريق علم اجتماع الأدب في جامعة بروكسل كانت قد قادتنا من قبل إلى فرضية مفادها أن الشكل الروائي هو أكثر الأشكال الأدبية ارتباطاً مباشراً وفورياً بالبنى الاقتصادية بالمعنى الدقيق للكلمة ، أي ببنى التبادل والانتاج من أجل السوق . وضمن هذا المنظور ، يبدو لي أن من الأهمية بمكان أن نتبين أنه منذ 1867 بل ومنذ 1859 ، أي في الوقت الذي لم يكن فيه أي شخص يفكر بالمشكلات الأدبية التي أتى على إثارتها كل من ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه ، كان كارل ماركس ، وهو يدرس التحولات الرئيسية في بنية الحياة الاجتماعية التي سببها

ظهور وتطور الاقتصاد ، يضع هذه التحولات ، على وجه الدقة ،على مستوى علاقة الفرد / الموضوع الجامد ويشير إلى الانتقال التدريجي لمُعامل الواقع ولاستقلال وفعالية العنصر الأول في هذه العلاقة إلى العنصر الثاني . وتلك هي النظرية الماركسية ا لشهيرة الخاصة بتوثين السلعة أو ، لكي نستخدم مصطلحاً تبنّته معظم الأدبيات الماركسية منذ كتابات لوكاتش : التشييء .

ومهما كانت الاتفاقات بين تحليلات ماركس النظرية في القرن التاسع عشر واكتشافات عدد من الكتاب المعاصرين مشجعة وعميقة الدلالة بالنسبة لفرضيتنا فإنها ما تزال تبدو لنا مع ذلك عامة إلى درجة لن يكون في وسع بحث سوسيولوجي أن يكتفي بها . ويبقى أن نتساءل في الواقع : كيف يمكن تفسير مرور قرابة قرن بين توضيح ظاهرة التشييء وبين ظهور الرواية بلا شخصية ؟ .

إن السؤال الذي يطرح نفسه ، أساساً ، هو التالي : هل ثمة علاقة واضحة أو تجانس بين تاريخ البنى التشييئية وبين تاريخ البنى الروائية ؟ . للإجابة عن هذا السؤال لابد في رأيي من أن نأخذ بعين الاعتبار أربعة عناصر حاسمة علينا تحديد طبيعتها ، وهي :

أ) التشييء بوصفه عملية نفسية دائمة مؤثرة منذ عدة قرون بدون انقطاع في المجتمعات الغربية المنتجة من أجل السوق .

وثلاثة عناصر خاصة تحدّد المظهر المادي للبنى التشييئية في تاريخ هذه المجتمعات وبالتالي المراحل التي مرت بها هذه البنى .

ب) الاقتصاد الحر الذي احتفظ حتى بداية القرن العشرين بالوظيفة الأساسية للفرد في الحياة الاقتصادية ، وانطلاقاً منها في مجموع الحياة الاجتماعية .

ج) تطور الاتحادات الاحتكارية والاحتكارات ورأس المال ،في أواخر القرن التاسع عشر وخاصة في بداية القرن العشرين ، الذي أحدث تغييراً نوعياً في طبيعة الرأسمالية الغربية ، تغييراً يشير إليه المنظّرون الماركسيون بـ « الانتقال من الرأسمالية الليبرالية إلى الأمبريالية » . وكانت نتيجة هذا الانتقال في المقام الأول ، من الزاوية التي تهمنا ، ـ وهو الانتقال الذي يقع منعطفه النوعي في أواخر العشر الأول من القرن

العشرين ـ تعليق كل أهمية أساسية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية وانطلاقاً منها في الحياة الاجتماعية .

د) تطور تدخل الدولة في الاقتصاد وخلق آلية انتظام ذاتي بفضل هذا التدخل خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية وخاصة منذ نهاية هذه الحرب الذي جعل من المجتمع المعاصر مرحلة نوعية ثالثة في تاريخ الرأسمالية الغربية .

وبما أننا نفترض أن مفاهيم الاقتصاد الحر والاحتكارت والاتحادات الاحتكارية ورأس المال وتدخّل الدولة معروفة نسبياً ، فاننا سنكتفي بالالحاح هنا على مفهوم التشييء .

مالذي نعنيه بهذه الكلمة ؟ . إنها ما يحدده ماركس في الفصل الأول من كتابه « رأس المال » بمصطلح توثين السلعة ، وهي ظاهرة تبلغ من البساطة حدّاً يمكن معه فهمها بسهولة بالغة .

إن المجتمع الرأسمالي الذي تنتج الأموال فيه جميعاً من أجل السوق ، يختلف بصورة جوهرية عن كل الأشكال الأخرى السابقة (وربما اللاحقة) للتنظيم الاجتماعي للإنتاج . وهذه الاختلافات تتخذ بطبيعة الحال مظاهر متعددة . لكنها مع ذلك تنحدر في أغلب الأحوال من اختلاف أصولي أول ، ونعني به افتقار المجتمع الرأسمالي الليبرالي لأيّ نوع من أنواع المؤسسات القادرة على ضبط الإنتاج والتوزيع معاً داخل وحدة اجتماعية ما بشكل واع .

مثل هذه المؤسسات كانت قائمة في كل أشكال المجتمعات قبل الرأسمالية ، سواء في المجتمع البدائي الذي كان يعيش على الصيد البرّي أو المائي أو ، في القرون الوسطى ، في الأسرة الفلاحية أو في الوحدة المكونة من قصر الاقطاعي وعدد من أسر الفلاحين في القرية المرغمة على القيام بأعمال السخرة ، أو على تقديم الأتاوات ، بل وحتى في الاقتصاد السلعي في بدايات تكوّن المدينة الأوربية إلى حد ما (على الرغم من أن خطة ضبط الانتاج هنا كانت موجودة في شكل نوع من لا ـ وعي شفاف ، وأن دراسة معمقة يمكن لها على وجه الاحتمال أن تجد فيها البواكير الأولى لظاهرة التشييء) .

كان يمكن لضبط الإنتاج هذا أن يكون تقليديا أو دينياً أو اجبارياً ، إلخ ، لكنه كان يملك على كل حال طابعاً واعياً (أو شفّافاً على الأقل كما هو الأمر في حالة المدينة في القرون الوسطى) . كذلك ، فهو واع في مجتمع اشتراكي أو ذي طابع اشتراكي يتم تنظيم الإنتاج فيه بواسطة تخطيط مركزي .

في حين أنه لا يوجد ، في المجتمع الليبرالي الكلاسيكي ، على أي مستوى من مستوياته ، ضبط واع للإنتاج وللاستهلاك على وجه الدقة . بالطبع ، يبقى الإنتاج في هذا المجتمع منظماً ، فهو لا ينتج على المدى الطويل اطلاقاً سوى كمية القمح أو الأحذية أو المدافع المطابقة للطلب المدفوع ، وبالتالي للاستهلاك الفعلي للمجتمع . غير أن هذا الضبط يتحقق بصورة ضمنية ، غريب عن وعي الأفراد ، ويفرض نفسه على هؤلاء كما لو أنه فعل آلي لقوة خارجية . إنه يتحقق عبر السوق وعبر قانون العرض والطلب وخاصة عبر الأزمات التي تصحح بشكل دوري اختلالات التوازن .

وتتخذ الحياة الاقتصادية على الصعيد ا لمباشر لوعي الأفراد مظهر الأنانية العقلانية للإنسان الاقتصادي ، والبحث حصراً عن الربح الأقصى دون أي اهتمام بمشكلات العلاقة الإنسانية مع الآخر وبشكل خاص دون أي اعتبار للمجموع . وضمن هذا المنظور ، يغدو الآخرون في نظر البائع أو المشتري موضوعات مماثلة للموضوعات الأخرى ، ومجرد وسائل تسمح للواحد منهما تحقيق مصالحه ، وهي مصالح ليس لها من الصفات الإنسانية الهامة سوى قدرتها على إبرام العقود وتوليد سندات ملزمة .

غير أنه لما كانت الضوابط التي تفرضها متطلبات المجموع ليست أقل تأثيراً على وعي الأفراد ، فإن وجودها لا بد أن يتجلى بطريقة أو بأخرى ، بل انه يحدث أن هذه الضوابط ،باعتبارها بعيدة عن وعي الناس ، تعود للظهور في المجتمع على صورة ملكيات جديدة لموضوعات جامدة تنضاف إلى الملكيات الطبيعية : قيم تبادل وثمن .

من الطبيعي أن الأشجار كانت وتبقى خضراء في الصيف يابسة في الشتاء ، كبيرة أو صغيرة ، قوية أو منخورة ، إلخ . لكن هذه الأشجار تملك في اقتصاد منتج من أجل

السوق ، بالإضافة إلى ذلك كله ، خاصّة ليست لها في أي اقتصاد طبيعي (كما أنها ، بالرغم من المظاهر ، لا تملكها في أي اقتصاد مخطط) ونعني بها خاصة مساواتها هذا المقدار أو ذاك من النقود ، وامتلاكها سعراً مرتبطاً بالعرض وبالطلب الذي يحدّد في نهاية الأمر عدد الأشجار التي ستقطع في هذه السنة أو تلك لتستخدم في الإنتاج- وهذاالأمر ينسحب بطبيعة الحال على جميع السلع الأخرى .

وهكذا ، فإن مجموعاً كاملاً من العناصر الأصولية للحياة النفسية ، أي كل ما كان في الأشكال الاجتماعية قبل الرأسمالية -وما سيكون في الأشكال الاجتماعية المستقبلية كما نأمل- مكوناً من المشاعر عبر الفردية والعلاقات مع قيم تتجاوز الفرد - وهذا يعني الأخلاق والجمال والرحمة والايمان- يختفي من وعي الأفراد في القطاع الاقتصادي الذي يزداد وزنه وأهميته كل يوم في الحياة الاجتماعية مخلّفاً وظائفه لخاصّة جديدة للموضوعات الجامدة : ثمنها .

إن نتائج هذا التغيير خطيرة ، وليس بوسعنا أن نقوم بتحليلها في هذا المكان(1) . إنها تحمل أيضاً جوانب إيجابية كما أنها سمحت بتطوير عدد من الأفكار الأصولية في الثقافة الأوربية الغربية (ومنها أفكار المساواة والتسامح والحرية الفردية) . لكنها زادت بالتدريج من نمو سلبية وعي الأفراد ومن استبعاد العنصر النوعي في العلاقات بين الناس من جهة وبين الناس والطبيعة من جهة أخرى .

إن ظاهرة إلغاء قطاع بالغ الأهمية من وعي الأفراد وجعله ضمنياً لكي تحل محله خاصة جديدة ، ذات أصل اجتماعي محض ، للموضوعات الجامدة من حيث أنها تدخل السوق كيما تتم مبادلتها ، وانطلاقاً من ذلك انتقال وظائف الناس الفعالة إلى الموضوعات ، إن هذا الوهم الخارق (الذي شبهه ماركس بمنظور الشخصية

---

(1) راجع حول هذا الموضوع : **التاريخ والوعي الطبقي** لجورج لوكاتش **Histoire et conscience des classes** من منشورات **Minuit** وكذلك دراسة لوسيان غولدمان « التشييء » في كتاب **دراسات ديالكتيكية Recherches Dialectiques** من منشورات **Gollimard** في باريس .

الشكسبيرية التي ترى أن معرفة القراءة والكتابة ميزة طبيعية في حين أن الجهال نتيجة جدارة ما) هو المعني بهذا المصطلح الموحي إلى حد كبير : توثين السلعة ثم فيها بعد التشييء .

إن التشييء في بنية المجتمع الليبرالي الذي كان ماركس يحلّله يجعل من كل القيم عبر الفردية مضمرة ويحولها إلى خواصّ أشياء ولا يخلف وراءه كواقع إنساني جوهري وجلي سوى الفرد المحروم من كل رابطة فورية وعينية وواعية مع المجموع .

لقد كان يمكن لعالم متوازن مطابق لهذه البنية أن يكون في أقصى حدوده عالم روبنسون : الفرد المعزول في مواجهة عالم الموضوعات والمزروعات والحيوانات (الذي لا يوجد فيه الناس الآخرون إلا بوصفهم أُجراء ، وهو ما تعبّر عنه شخصية فاندردي) . غير أن الإنسان على كل حال - كما لاحظ لوكاتش في تحليل أكثر عمقاً - لا يمكن له أن يبقى محافظاً على صفته الإنسانية وأن يقبل في الوقت نفسه غياب الصلات العينية والمشاركة مع الناس الآخرين ، بحيث أن الإبداع الأدبي الذي كان يطابق حقاً البنية التشييئية للمجتمع الليبرالي كان تاريخاً للفرد الإشكالي كما عبر عنه الأدب الغربي منذ دون كيشوت وحتى ستندال وفلوبير مروراً بغوته (وكما بيّن رينيه جيرار ، مع بعض التعديلات الطفيفة ،حتى بروست ، وفي روسيا حتى دستويفسكي) .

لقد قال روب- غرييه لتوه : إن الرواية الكلاسيكية هي الرواية التي تملك فيها الموضوعات أهمية أولية بيد أنها لا توجد إلا من خلال علاقاتها مع الأفراد . والمرحلتان اللاحقتان في المجتمع الرأسمالي الغربي ، المرحلة الأمبريالية - التي تقع بين 1912 و 1945 تقريباً - ومرحلة رأسمالية التنظيم المعاصرة ، تتعيّنان على الصعيد البنائي ، الأولى بالاختفاء التدريجي للفرد بوصفه واقعاً جوهرياً وبالاستقلال المتزايد للموضوعات بصورة مترابطة ، والثانية بتكوّن عالم الموضوعات هذا - الذي أضاع فيه الإنسان كل واقع جوهري سواء بوصفه فرداً أو بوصفه جماعة - عالماً مستقلاً ذاتياً له بنيانه الخاص الذي ما يزال وحده يسمح للإنساني أحياناً وبصعوبة أن يعبّر عن نفسه .

اسمحوا لي أن أصوغ هنا فرضية سيكون من الضروري ضبطها بطبيعة الحال بعدد من الأبحاث اللاحقة- يبدو لي أن المرحلتين الأخيرتين من تاريخ الاقتصاد

والتشييء في المجتمعات الغربية تطابقان فعلياً مرحلتين كبيرتين في تاريخ الأشكال الروائية : المرحلة التي سأميّزها بمرحلة دوبان الشخصية ، وهي المرحلة التي تقع فيها مبدعات في منتهى الأهمية كمبدعات جويس وكافكا وموزيل والغثيان لسارتر والغريب لكامو وربما إلى حد كبير مبدعات ناتالي ساروت بوصفها واحدة من أشد مظاهر هذه المرحلة جذرية ؛ والمرحلة الثانية التي بدأت لتوّها العثور على تعبيرها الأدبي والتي يعتبر آلان روب ـغريّيه واحدا من أكثر ممثليها أصالة وألمعية ، وهي المرحلة التي يميّزها ظهور عالم مستقل للموضوعات له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة ويمكن ، عبره وحده ، للواقع الإنساني أن يعبّر عن نفسه إلى حد ما .

وإذ أتصدى الآن لمعالجة المبدعات المباشرة لهذين الروائيين أود أن أبدأ بالإشارة إلى ما يلي : إنهما ، بالرغم من كل ما يفصلهما ، يكتبان في الحقبة نفسها ، أي حقبتنا ، وبالتالي فإن ما يقولانه لنا عن الواقع ربما لم يكن شديد الاختلاف .

إن التعارض بين ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه يقوم فيما يهمهما وفيما يبحثان عنه أكثر مما يقوم فيما يثبتانه : فما تزال ناتالي ساروت ، ضمن أشد الأشكال تقدماً وتطرفاً ، روائية من المرحلة التي ميزناها بوصفها مرحلة ذوبان الشخصية . فالبنى الشاملة للعالم الاجتماعي لا تهمها كثيراً ، إنها تبحث في كل مكان عن الإنساني الأصيل وعن التجربة المعاشة المباشرة ، في حين أن روب ـ غرييه يبحث هو أيضاً عن الإنساني ولكن بوصفه تعبيراً مجسداً في الخارج ، بوصمه واقعاً يندرج في بنية شاملة .

ولكن ما إن نصوغ هذا الاختلاف بينهما حتى تبدو لنا إثباتاتهما متقاربة جداً . ففي بحثها عن التجربة المعاشة ، تثبّت ناتالي ساروت أنه لم يعد لهذه التجربة على الاطلاق وجود في التجسيدات الخارجية التي تتّسم جميعاً بالزيف والانحراف والتشوّه وذلك دون استثناء تقريباً . كذلك ، فإنها أمام هذا الذوبان الأقصى للشخصية ، تحدّ عالم مبدعاتها بالميدان الوحيد الذي يمكن لها أن تعثر فيه على الواقع الذي يبدو لها جوهرياً (على الرغم من أنها بطبيعة الحال تعثر عليه هنا أيضاً مشوهاً وساخطاً بسبب استحالة التجسيد الخارجي) ، كما تحده أيضاً بالمشاعر وبالتجربة الإنسانية المعاشة السابقة على كل تعبير ، وبما تطلق عليه الانتحائيات والمحادثة الجزئية والإبداع الجزئي .

إنها ، بهذا المعنى ، تبدو لي (وآمل ألا تؤاخذني على ذلك) كاتبة تعبّر عن جانب جوهري من الواقع المعاصر في شكل أبدعت له ولاشك طريقة جديدة ولكنه ما زال شكل كتّاب ذوبان الشخصية : كافكا ، موزيل ، جويس الذين تدعي في أغلب الأحيان انتماءها إليهم .

إن ناتالي ساروت ، إذ تهتم على وجه الخصوص بعلم النفس وبالعلاقات الإنسانية ، ليست ضحية الوهم المشيّء ، كما أنها تظلّ واعية لحقيقة أن كل جوانب العلاقات بين الناس ، حتى أشد هذه الجوانب زيفاً وافتقاراً للأصالة ، تلك التي تحول دون التواصل إلى أقصى حد ، تنتج في النهاية عن انحطاط الإنساني والنفسي . وكنا نود لو تمكنّا من أن نضيف أنها تضع في اعتبارها أن الاستقلال الذاتي المتزايد للموضوعات ليس إلا مظهراً خارجياً لهذا الانحطاط ؛ لكن ذلك لن يكون دقيقاً ، إذ أنها بعدم توجيهها سوى قليل من الاهتمام لكل ما هو مجسد في الخارج فإنها لا تسجل الوضع الجديد للموضوعات في الحياة الاجتماعية . ويكفي أن نضرب مثلاً على ذلك بين عديد من الأمثلة الأخرى الصفحات الأربعين المخصصة لقبضة باب في بداية رواية **Planetarium**(*) ؛ فهي لا تمنح قبضة الباب هذه في أي لحظة أقلّ قدر من الاستقلال الذاتي ؛ وكل شيء يجد تعبيره دفعة واحدة عبر الاستجابات النفسية لكلّ من المرأة المسنة والعمال وابن الأخ وأبيه وأمه وأصدقائه . إن البنية الجوهرية للعلاقة موضوع / فرد ما تزال البنية الجوهرية لهذه العلاقة في الرواية الكلاسيكية . لقد سجلت ناتالي ساروت فقط التحولات النفسية التي تشكل مضمون هذه العلاقة ؛ ضمن هذا المنظور ، ليس ثمة اختلاف جوهري بين « وظيفة » مقبض الباب « داخل المبدع » ووظيفة كافة المظاهر الخارجية للناس ومنها على سبيل المثال مظهر الكاتب الشهير الذي كتب بحثاً عن هوسرل أو مظهر جيرمين لومير في مشهد المكتبة .

وعلى العكس من ذلك ، فإن روب ـ غرييه ، بتركيزه على المظاهر الخارجية للحياة الاجتماعية ، لا يسجل الطابع الإنساني والنفسي جوهرياً للعلاقات التي هي في

* ـ آلة تبين حركة الكواكب السيارة : محركة السيارات .

أساس التشييء والاستقلال المتزايد للموضوعات . وربما كان بوسعنا تمييز كتابات هذين الروائيين بتطبيقنا على الرواية الجديدة التمييز اللوكاتشي بين رواية المثالية المجردة التي تركز على العمل الخارجي للبطل وعدم تلاؤمه مع العالم والرواية النفسية عن الخيبة التي تركز على استحالة العمل الناتجة عن عدم تلاؤم من نمط متمّم . كذلك لا بد من الإشارة إلى أن نمطي البنية نفسها هذين يخضعان ، في هذه الحالة أو تلك ، لتعديل مردّه اختفاء الشخصية .(2)

إن روب ـ غرييه يعبر عن نفس واقع المجتمع المعاصر هذا ضمن شكل جديد جوهرياً .

كما أن اختفاء الشخصية بالنسبة له أمر مقرر ، لكنه يثبت أن هذه الشخصية قد استبدلت بواقع مستقل آخر (واقع لا تلتفت إليه ناتالي ساروت) : هو عالم الموضوعات المتشيء . وبما أنه يبحث هو أيضاً عن الواقع الإنساني ـ وتلك نقطة مشتركة أخرى بين الكاتبين ـ فإنه يثبت أنه ليس من الممكن أن يتم العثور على هذا الواقع الذي لا يمكن له أن يوجد في البنى الشاملة بوصفه واقعاً عفوياً معاشاً بصورة مباشرة إلا بقدر ما يعبّر عن نفسه في بنية وخواص الموضوعات .

إنكم تدركون السبب الذي يجعلني ، بوصفي عالم اجتماع ، أعتقدان مبدعات ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرّييه تشكل ، ضمن الحدود التي يفرضها تقلص العالم الإنساني في عصرنا على كل إبداع ثقافي ، ظواهر ذات أهمية خاصة . إلا أنني أعتقد أن مبدعات روب ـ غرييه هي كذلك (وآمل ألا يؤاخذني هو الآخر على ذلك أيضاً) بسبب ما حققه فيها فعلياً أكثر مما هي عليه بسبب ما أراد أن يحققه فيها .

ذلك أنه قد يحدث ، في الاطار الذي أتينا لتونا على الإشارة إليه ونعني به اطار العالم المستقل الواقعي جوهرياً والغريب إنسانياً عن الأشياء ، أن يكون روب ـ غرييه قد بحث عن ضروب سيكولوجية من الواقع : عقدة أوديب في رواية الماحي ،

(2) ربما أمكن تحقيق الخطوة الحاسمة نحو أدب واقعي على يد كاتب ينجح في دمج جانبي الواقع اللذين سجلت الواحد منهما ناتالي ساروت وسجل الآخر آلان روب ـ غرّييه بصورة دقيقة للغاية .

والوسواس في رواية البصاص وشعور الغيرة في الرواية التي تحمل العنوان ذاته ، وربما معالجة بواسطة التحليل النفسي في السنة الفائتة في مارينباد . بيد أن المهم فيما يبدو لي هو أن هذه المقاصد ـ بفرض أنها كانت مقاصد فعلية ـ لم تنجح في الاندماج بالمبدع إلا بقدر ما كانت تستطيع أن ترتبط بتحليل أكثر جوهرية لبنى الواقع الاجتماعي الشاملة .

إن عقدة أوديب تظل حلية خارجية في رواية الماحي ؛ أما وسواس ماتياس وغيرة الزوج فليسا سوى نقطتي انطلاق ، مادّتين تسمحان بالتعبير عن بنى أكثر جوهرية كان يمكن أن يتم التعبير عنها بشكل مماثل انطلاقاً من مشاعر مختلفة ؛ بينما تغدو العلاقات في السنة الفائتة في مارينبادتعبيراً عن العلاقات الإنسانية في مجموعها . وبالإضافة إلى ذلك ، وأخشى أن أخيّب هنا أمل معظم النقاد الذين ركزوا جهودهم على القضايا الشكلية في مبدعاته ، فإنني سأقول إنه في ضوء قراءاتي كتابات روب ـ غرييه ، تكوّن لدي انطباع مفاده أن القضايا الشكلية فيها ، على أهميتها القصوى ، لم تكن تملك أيّ طابع مستقل ؛ إن لدى روب ـ غرييه ما يقوله ، وشأن كل كاتب ، فهو يبحث عن أكثر الأشكال ملاءمة لكي يفعل ذلك . فمضمون كتاباته لا يمكن أن يفصل عن الإبداع الأدبي ولا هذا الأخير عن مجمل المبدع الذي أنجزه . لقد تحدثنا كثيراً عن القضايا الشكلية في روايات روب ـ غرييه وربما حان الوقت للحديث عن مضمونها .

لن يكون المقصود بالطبع أن نعثر في هذه الروايات على مضمون خفي . فالبحث الشكلي الذي يقوم به روب ـ غرييّه هو محاولة لجعل المضمون واضحاً ومقبولاً قدر الإمكان ، وإذا كان النقاد والقراء قد واجهوا كثيراً من المصاعب في إدراكه ، فلم يكن ذلك نتيجة خطأ الكاتب ، وإنما نتيجة العادات العقلية والمشاعر المتحيزة والأحكام المقررة سلفاً التي يتصدون بها لقراءته .

لقد بدأ روب ـ غرييه نشر أعماله عام 1953 بنوع من الرواية البوليسية تحمل عنوان الماحي . في هذه الرواية ، يحافظ إلى حد كبير على المخطط التقليدي لهذا النوع الأدبي (جريمة قتل فاشلة ، تحقيق بوليسي ، الخ .) ، غير أنه يدمج به مضموناً جديداً يؤدي بطبيعة الحال إلى عدد من التعديلات الشكلية ذات حظ من الأهمية . إلا أنه يبدو أن هذا التباين بين المضمون الجديد والشكل المحدد بصورة جزئية هو الذي كان يقود

روب ـ غرييه إلى أن يذكر في مجموعة من التفاصيل الهامشية ما اراد أن يقوله . وتلك هي مشكلة الايماءات إلى أسطورة أوديب التي أكثَرَ منها المؤلف بطريقة غريبة نسبياً عن تكوين العمل نفسه (مطرزات ستائر نافذة ، تزيين مدخنة ، لغز أبي الهول ، مقطع يتعلق بوجود محتمل لابن ما للضحية ، الخ) ، وذلك ليسترعي انتباه القارىء إلى أنه ليس بصدد رواية بوليسية من النمط المعروف ، وإنما بصدد كتاب ينتمي مضمونه الأساسي إلى مضمون المأساة القديمة . كان من الممكن أن تكون هذه الايماءات عديمة الفائدة (ونحن لا نجد ما يماثلها على الاطلاق في المؤلفات اللاحقة لروب ـ غرّييه) لو أن شكل الكتاب كان مناسباً بما فيه الكفاية لجعل المضمون واضحاً . فعلام تقوم صلة القربى التي أراد روب ـ غرييه أن يقيمها بين رواية المماحي وبين أسطورة أوديب ؟ إن هذه الصلة تبدو لنا في نهاية التحليل ضئيلة بل ومحل اعتراض ؛ فالكتاب لا يستعيد على وجه اليقين الأسطورة نفسها . ومن المؤكد تقريباً أن دانييل ديبون لم يقتل على يد ابنه ؛ ولا شيء في الكتاب على كل حال يجعل من هذه الفرضية معقولة . إن صلة القربى بين المماحي وأسطورة أوديب تقوم على أساس أن تسلسل الأحداث في كلا الحالين ، يتم وفق ضرورة حتمية لا يمكن لمقاصد وأفعال الناس أن تغيّر منها شيئاً . إلا أنه ليس ثمة ، بنيوياً ، غير قليل من الأشياء التي تشترك بها ضرورة المأساة القديمة ، التي تنتج عن الصراع بين إرادة الآلهة وجهود الناس وتحوّل الحياة الإنسانية إلى مصير ، مع العملية الآلية التي تجري داخل عالم فقد فيه الأفراد وبحثُهم عن الحرية كلّ حقيقةٍ وكلّ أهمية (وربما كان روب ـ غرييه ، الذي سيقلع فيما بعد عن كل إشارة إلى هذه المأساة ، قد لاحظ ذلك بنفسه) .

مضمون الكتاب هو على وجه التدقيق هذه الضرورة الآلية والمحتومة التي تحكم العلاقات بين الناس مثلما تحكم العلاقات بين الناس والأشياء في عالم يشبه آلة حديثة مزودة بآليّات الضبط الذاتي . هناك منظمة سرية مضادة للحكومة قرّ قرارها على أن تقتل إنساناً كل يوم وتتجه للبدء بالمسمى دانييل ديبون . غير أنه يحدث لسوء الحظ ، وهو ما يمكن أن يحصل في أكثر الآليات دقة ، أمر غير متوقع : فقد أنار دانييل ديبون مصباح مكتبه مبكراً عن موعده المعتاد ؛ الأمر الذي باغت المجرم وجعله يسيء

التصويب فلا يسبب له إلا جرحاً طفيفاً في الذراع . ولكي يحمي ديبون نفسه ، وهو شخصية ذات علاقات قوية مع الحكومة كما أنه على علم بأنه معرض للقتل ، فإنه يجعل من جريمة القتل تبدو ناجحة ، ويختفي بعض الوقت آملاً بذلك أن يتخلص من رقابة المجرمين . ومن ناحية أخرى ، يُرسَلُ شرطي سري للتحقيق في جريمة قتل لم تحدث في الواقع . ويبدو أن الطابع المحتوم والآلي للعملية قد اختل ، وأنه أمكن حدوث انحراف عن الخط الطبيعي . والواقع أن ذلك لم يكن إلاوهما : فالعملية محتومة والآلية كاملة . إذ ، بلعبة الأحداث البسيطة ودون أن يكون أي شخص واعياً بها أو مريداً لها ، سوف يقتل الشرطي السري الضحية المزعومة التي غدت بذلك ضحية حقيقية ، وهو ما سيسمح بمتابعة التحقيق حول جريمة فعلية . أما بالنسبة لفريق المجرمين ، فإنه سيتابع العمل حتى دون أن يعلم بالخطأ المقترف وسيعمل على قتل إنسان آخر في اليوم التالي -هو ألبير ديبون .

من الممكن طرح سؤال أخير . لم عنوان المماحي هذا الذي لا يكاد يرتبط بأحداث الرواية إلا من خلال واقعة دخول الشرطي السري « والاس » إلى المكتبة عدة مرات لشراء ممحاة ؟ يبدو لي أن المقصود هنا ، كما هو الأمر بالنسبة للايماءات إلى أسطورة أوديب ، مجرد تذكير خارجي بمضمون الرواية : فعلى المستوى المباشر ، هناك الضوابط الذاتية التي تمحو الإخفاق ، وعلى مستوى أعم ، هناك آلية مجتمع تمحو كل أثر للفوضى الحيّة ولواقع الفرد .

هذه الثيمات نفسها تتواجد في الرواية الثانية للمؤلف ولكن على مستوى لا يقارن في ارتفاعه ، وهي الرواية التي أثارت أعتى المناقشات بين النقاد الأدبيين ونعني بها البصّاص . سيتذكر البعض الآن عنف وصخب مقال أ . هنريو الأول المنشور في صحيفة اللوموند ثم تراجعه اللاحق عندما اقترح تصنيف الكتاب بين أفضل عشرة كتب يمكن قراءتها أثناء الاجازة السنوية .

إن رواية البصّاص تطرح المشكلات نفسها التي طرحتها رواية المماحي ولكن على مستوى أكثر جذرية بكثير استدعى تحولات شكلية عميقة . ومن الطبيعي أن هذه التحولات وحدها هي التي استرعت انتباه النقاد الذين لم يروا على صعيد المضمون

سوى النادرة وحكاية حادث عادي لم يكن ليستثير انتباههم أو أنه كان في أفضل الأحوال يصدمهم ؛ ومن الطبيعي أننا إذا لم ننطلق من المضمون الذي يبرّر هذه التحولات الشكلية ويجعلها ضرورية فإنها ستبدو تعسفية ومصطنعة . وقليل من النقاد من أثار ، على ما نعلم ، ولو مسألة العنوان البسيطة ، البصّاص الذي يشير مع ذلك بوضوح كاف إلى مضمون الكتاب لوضعها على الصعيد الذي كانت تستحق أن توضع عليه . إذاً من هو البصّاص ؟ . من الواضح أن الكلمة لا تنطبق إلا بطريقة جزئية جداً على التاجر المسافر ماتياس الذي اقترف فعلاً الجريمة موضوع الكتاب . لقد لاحظ أحد النقاد أن الكلمة تنطبق على الشاب ماريك أكثر من انطباقها على ماتياس بكثير ، غير أن اعتراضاً وجيهاً يقف في وجه هذا التأويل : إذ من الصعب علينا في الواقع أن نجعل من ماريك شخصية الكتاب المركزية .

لنتساءل مع ذلك عن مضمون الكتاب وسنرى أن الجواب يفرض نفسه بنفسه . من الطبيعي أن الكتاب ليس رواية حادث عادي ، أي حادث قتل الفتاة الصغيرة ، إذ ليس في ذلك أي جديد بالنسبة للرواية التقليدية .

على أكثر المستويات مباشرة ، يعيد المؤلف كتابة الحكاية التي يحاول التاجر المسافر ماتياس أن يعيد صياغتها عن إقامته خلال أربع وعشرين ساعة في الجزيرة التي ذهب إليها ليبيع فيها بضاعته من الساعات . إن ماتياس ، الذي قتل أثناء إقامته هذه فتاة صغيرة ، محاصَر بذكرى هذه الجريمة وبالخوف من أن يعتقل . ولذلك تتميز روايته دفعة واحدة بعنصرين : رغبته في أن يقدم عن إقامته في الجزيرة صورة معقولة لا تعتورها أية ثغرة مستبعداً منها كل إشارة إلى الجريمة من جهة ، وخوفه من أن يكتشف ويعتقل ، وهو خوف يترجمه وسواس القيود وكلّ ما يذكره بـ « الثمانية النائمة » التي تملك القيود شكلها من جهة أخرى .

إن هذا الخوف يشوّه البنية القصدية للقصة ويحول بينها وبين السير على هدي مسار القصد الأساسي ، ويؤدي بها على الدوام إما إلى جريمة قتل الفتاة نفسها المقصود إخفاءها أو إلى بعض الأحداث التي مرت في طفولة ماتياس والتي ترتبط في تجربته المعاشة (ورب ـ غرييه يستفيد هنا إلى حد ما من التحليل النفسي) بجريمة القتل ،

مضفية على هذه الأخيرة دلالتها النفسية .

يفسّر هذا المضمون أسلوب الكتاب وخاصة التبدل الدائم داخل الجملة نفسها بين شخصيات مختلفة وأحداث وقعت في حقب مختلفة .

إن البصّاص إذن ، على مستوى مباشر ، هو ماتياس نفسه بما أن أحداث القصة قد وقعت لا في اللحظة التي اقترفت فيها الجريمة وإنما بعد ذلك ، أي في اللحظة التي كان يحاول فيها صياغة روايته الخاصة عن يومه في الجزيرة مستبعداً منها كل ذكرى للجريمة على الرغم من أن رؤيته ترتد باستمرار إما إلى الجزيرة أو إلى مختلف الموضوعات المتعلقة بها .

ومع ذلك فإن اكتشاف ماتياس الكبير الذي سيتحقق تدريجياً أثناء القصة[3] هو أنه ليس من المستحيل عليه إخفاء جريمة يرده إليها باستمرار خوفه المرضي فحسب بل كذلك أن جهده في سبيل هذا الإخفاء لا طائل من ورائه على وجه الخصوص ما دام يعتمد على تقديم صورة زائفة كلياً عن الواقع الاجتماعي . والواقع أن ماتياس يبدأ باكتشاف وجود شخصين في الجزيرة كانا شاهدين على الجريمة (والأمر مؤكد على الأقل بالنسبة لواحد منهما وشديد الاحتمال بالنسبة للآخر) ، ويتمسكان ، كلاهما ، بتبيان عدم دقة تأكيداته في كل مرة تنزع فيها إلى إخفاء فعله . وهذا الاكتشاف يسبّب له قلقاً ، وإن كان قلقاً عابراً ، إذ ما يلبث أن يلاحظ أنه إذا كان كلّ من الشاهدين يتمسك دون أي شك بتصحيح تصريحاته فإنهما لا يفعلان ذلك إلا بهدف تقرير الحقيقة وأنه ليس لديهما النية على الاطلاق للابلاغ عنه والعمل على ملاحقته : إنهما مجرد بصّاصين بسيطيْن . وسيكتشف ماتياس عما قريب أن سكان الجزيرة جميعاً ، في هذه الرواية كما في كل مبدع فني ، لا يؤلفون قطاعاً جزئياً من عالم شامل وإنما يؤلفون هذا العالم نفسه ، ويستطيعون ، بسهولة بالغة وبقدر ضئيل من الجهد ، أن يكتشفوا المجرم ، لكنهم لا يهتمون به أكثر من اهتمام الشاب ماريك أو الصغيرة ماريا به . إن

(3) وهي قصة لا تقف على مستوى الشخصية المركزية بالضبط وإنما تقف فوق هذا المستوى إلى درجة ما ، كما هو الأمر لدى الروائيين الكلاسيكيين ، أي على العكس مما يقوله روب ـ غرييه غالباً عن رواياته .

هذه الجريمة ،في الأساس ، شأنها شأن جريمة المهاحي تندرج في نظام الأشياء وبمقدار ما إن الفتاة الصغيرة المقتولة لم تكن تشبه سكان الجزيرة الآخرين وإنما كانت تمثل عنصراً من العفوية والفوضى ، فإن اختفاءها سوف يؤدي للتخفيف عنهم .(4)

وهكذا فالعالم يتكون فقط من بصّاصين سلبيين لا يقصدون ولا يملكون إمكان التدخل في حياة المجتمع لتغييره كيفياً ولجعله أكثر إنسانية . والإنسان الوحيد الذي استطاع أن يفكر للحظة بأن جريمة قتل الطفلة كانت عملاً يعاقب عليه ويستدعي استبعاده من الحياة الاجتماعية كان ماتياس نفسه الذي إذ فهم في نهاية القصة خطأه يحتقر إمكانات الفرار المتاحة له وينتظر الصباح التالي بهدوء لكي يمتطي المركب الذي يقوم برحلات منتظمة بين الجزيرة والقارة .

هكذا دمجت الجريمة في النظام العالمي الذي تميز في المهاحي بالانضباط الذاتي الذي يستبعد كل إمكانية تعديل تنشأ عن عنصر غير متوقع في مزاج فردي أو عن خطأ فردي غير منتظر ، كما تميّز في البصّاص بسلبية كافة أعضاء المجتمع(5) .

ولا بد من أن أضيف بضع كلمات هنا (على الرغم من أنها قد تكون عديمة الفائدة) درءاً لأيّ سوء فهم . إن ثيمة هاتين الروايتين وتلاشي كل أهمية وكل دلالة

---

(4) ربما كان هنا عنصر خارجي أضيف ثانية إلى المضمون الجوهري للرواية على الرغم من أنه يرتبط بهذا المضمون بصورة أوثق بكثير من ارتباط الايماءات إلى أسطورة أوديب بمضمون الرواية السابقة . وبالنسبة إلى مشكلة طبيعة العالم الإنساني الذي يتخيله روب ـ غرييه ، وهو عالم يطابق عن كثب كما قلنا ذلك من قبل جوهر المجتمع الصناعي الغربي ، فإن واقعة كون الضحية كائناً هامشياً وغريباً بمعنى ما ، وأن وضع نهاية لحياتها قد أزاح عنصر اضطراب ، تبقى ، على أهميتها ، مجرد نادرة .

(5) استرعى الروائي كلود أولييه وجان كاتريس الأستاذ في جامعة كاراكاس ، كل منهما على حدة ، انتباهنا إلى واقعة أن نص روب ـ غرييه ، بعيداً عن أن يؤكد أن ماتياس قد قتل الفتاة الشابة فعلاً ، يوحي ، على العكس ، بالشك وبإمكان=

للعمل الفردي قد جعلا منها فيما أرى عملين من أكثر الأعمال واقعية في الأدب الروائي المعاصر . غير أنه قد يكون ثمة قراء أو نقاد يواجهونني بحجة تبدو وقد أملاها الحس السليم : فليس صحيحاً أنه في كل مرة يخطىء مجرم ضحيته تأتي آلية اجتماعية لتصحيح هذا الخطأ ، كذلك ليس صحيحاً أنه عندما يقتل تاجر مسافر فتاة صغيرة يظل الجيران ازاءها لا أباليين كما أن السلطات لا تهتم بتوقيفه وتسليمه للعدالة .

= إساءة محض خيالية . إن هذه الملاحظة تبدو لنا مبررة ، ونحن نعتقد اليوم أنه بمقدار ما يعي ماتياس بالتدريج السلبية الأساسية لهذا العالم فإن حقيقة فعله تنزع - شأن حقيقة كل الأفعال - إلى أن تمحى محوّلة هذا الفعل إلى حلم أو هلوسة أو محض خيال . إن ماتياس الذي بدأ بقتل الفتاة الشابة ينتهي إلى أن لا يكون قد قتلها على الاطلاق ، وإلى أن يصبح هو الآخر أيضاً مجرد بصّاص .

ومن جهة أخرى ، فإن آن أوليفييه قد استرعت انتباهنا إلى إمكان تأويل مختلف ومتمم للبصّاص وللغيرة بل وحتى للسنة الفائتة في مارينباد انطلاقاً من تحليلها لفيلم « الخالدة » . من الممكن أن يكون روب - غرييه قد أراد ، في هذه المبدعات كما في فيلم « الخالدة » أن يعارض وعياً موجهاً نحو الخيالي الذي يراه والذي يعيشه بعالم يجهله الناس ، وقد أصبحوا فيه موضوعات ، ويستبعدونه (ويبقى على الأكثر في متناول الأطفال) .

إن الصلاحية الممكنة - وهي تبدو لنا محتملة - لتحليل مُوجّه في هذا الاتجاه ، وهو تحليل ربما أمكن أن يتطابق حتى مع المقاصد الواعية للكاتب - لا تبدو لنا منسجمة مع حقيقة البنى التي حاولنا توضيحها فحسب ، بل موضحة ومتممة بالنسبة لها أيضاً .

والواقع أن هذا المجموع الذي يضم الشخصية الإنسانية - أي البطل الإشكالي القديم وقد تقلص إلى وضع بصّاص للخيالي - وعالماً يماثل المجتمع الصناعي المعاصر الذي أدرك روب - غرييه بطريقة واعية أو غير واعية ولكنها على كل حال واقعية مشكلاته وقوانينه وطبيعته ، هو الذي يشكل عالم مبدعاته .

إن آن أوليفييه تقترح دراسة مبدع روب - غرييه من خلال هذا المنظور .

تبدو هذه الاعتراضات بالطبع ، على الفور ، مسوّغة ؛ إلا أن المشكلة مع ذلك تطرح نفسها على مستوى أكثر جذرية بكثير . فهناك عدد لا يحصى من الجرائم اليومية ضد ما هو إنساني تشكل جزءاً من الوضع الاجتماعي نفسه ويقبلها أو يتحملها قانون المجتمع والبنية النفسية لأفراده . قديماً ، كان يمكن لوجود هذه العناصر اللاإنسانية في الأشكال الاجتماعية السابقة (ويكفي أن نتذكر امتيازات الاقطاعيين أو الرسائل المختومة) كما كان يجب عليه في لحظة ما من التطور أن يستثير النقمة لدى أعضاء بعض الجماعات الاجتماعية أو لدى الكتاب والمفكرين الذين يعملون ناطقين باسمها (ويكفي أن نذكر فولتير أو ليسينغ ، على سبيل المثال) نقمة كان يمكن لها أن تؤدي إلى تحول اجتماعي هدفه بقاء هذه العناصر مستحيلاً رغم استثارة مظالم أخرى أو تصرفات لا إنسانية أخرى تنتهي بدورها إلى إثارة النقمة ، وهلم جرا .

إن ما يثبّته روب ـ غرييه ، وما يؤلف موضوع أول روايتين له ، هو التحول الاجتماعي والإنساني الكبير الذي ولد من ظهور ظاهرتين جديدتين هامتين هما من جهة الضوابط الذاتية للمجتمع ومن جهة أخرى السلبية المتزايدة وطابع « البصّاصين » الذي يتخذ الأفراد بالتدريج في المجتمع المعاصر وغياب المشاركة الفعّالة في الحياة الاجتماعية ، وهو ما يسميه علماء الاجتماع المحدثون في أشد مظاهره وضوحاً نزع التسييس ، والذي هو في أساسه ظاهرة أشد عمقاً يمكن تسميتها في تتابع تدريجي بأسماء من مثل : نزع التسييس، نزع صفة القدسية ، نزع الصفة الإنسانية ، التشييىء .

وهذا التشييىء نفسه هو الذي يؤلف ، على صعيد أكثر جذرية أيضاً ، موضوع رواية روب ـ غرييه الثالثة : الغيرة . وكان هذا المصطلح نفسه ، الذي استخدمه لوكاتش يشير إلى أن تلاشي كل أهمية وكل دلالة لعمل الأفراد[6] . وتحولهم إلى بصّاصين وكائنات سلبية محضة ليس سوى مظاهر هامشية لظاهرة أعمق ، هي على وجه التدقيق ظاهرة التشييىء ، ظاهرة تحول الكائنات الإنسانية إلى أشياء ، تحولاً يغدو من الصعب معه أكثر فأكثر تمييز هذه الكائنات عن الأشياء . والحق أنه على هذا المستوى إنما

(6) أكد اقتصادي محدث على الظاهرة نفسها بتذكيره أنه ليس ثمة أفراد على حظ كاف من الأهمية في الحياة الاقتصادية كيما يمكن للبورصة أن تسجل وفاتهم .

يستعيد روب ـ غرييه تحليل المجتمع المعاصر في رواية الغيرة . لقد كتبت هذه الرواية من وجهة نظر مراقب غيور ، يحتمل أن يكون الزوج ، يراقب من خلال أباجور نافذة(*) ؛ إن عنوان الرواية نفسه يشير إلى أن من المستحيل في هذا العالم فصل الشعور عن الموضوع . كما أن مجموع الكتاب يوضح الاستقلال الذاتي المتزايد للموضوعات التي تؤلف الواقع الملموس الوحيد والتي ليس للواقع الإنساني وللمشاعر خارجها أي كينونة فعلية مستقلة . إن حضور الغيور لا يشار إليه إلا من خلال حضور كرسي ثالث أو كأس ثالثة ، الخ .

هناك عدة مقاطع في الرواية تؤكد استحالة فصل النفسي والمعرفة والشعور عن الموضوع :

كان لا بد من نظرة إلى طبقها الفارغ ، المتسخ ، لكي تقتنع بأنها لم تنسَ عن تناول الطعام . . . يرفع الخادم الأطباق الآن . ويغدو بذلك مستحيلاً علينا أن نضبط من جديد الآثار التي لطخت طبق « آ » ـ أو غياب هذه الآثار فيما إذا لم تكن قد تناولت شيئاً .

إن ما يعنينا أكثر من أية تفاصيل من هذا القبيل هو بنية عالم اكتسبت فيه

(*) في الأصل الفرنسي jalousie ؛ ومن ثم يمكن أن نترجم الجملة نفسها أيضاً على هذا النحو : « يراقب ما حوله من خلال غيرته » ،ذلك أن الكلمة الفرنسية التي استخدمها روب ـ غرييه عنواناً لروايته La Jalousie تحتمل معنيين في آن واحد : الغيرة من جهة ، وأباجور النافذة من جهة أخرى . وليس في اللغة العربية على ما نعلم كلمة يمكن أن تحتمل المعنيين معاً . لذلك فإننا إذ نترجم الكلمة الفرنسية المذكورة تارة بالغيرة وتارة أخرى بأباجور النافذة فإننا نغامر بتحديد معنى كلمة تحتمل ، واستخدمت لذلك أصلاً ، معنيين . ومن هنا الدلالة الرئيسية لاختيار كلمة La Jalousie عنواناً للرواية : فالقارىء الفرنسي سرعان ما ينتبه إلى لعبة المعاني هذه ودلالتها ، أي صعوبة الفصل بين الشعور وبين الموضوع في عالمنا المعاصر . ومن هنا أيضاً صعوبة ترجمة أي مبدع من المبدعات الروائية الجديدة دون القيام بمغامرة تحديد معنى كلمة أراده الكاتب أصلاً متعدد الدلالات . (هـ . م) .

الموضوعات واقعاً خصوصياً مستقلاً ؛ وتَشَابَهَ فيه الناس مع هذه الموضوعات حين لم يتمكنوا من السيطرة عليها ؛ عالم لا وجود فيه للمشاعر إلا بقدر ما تتبدى عبر التشييء .

وطالما أن المناقشة لم تكن تتناول سوى هذه الروايات الثلاث الأولى ، فقد كان روب ـ غرييه يتمسك بالإشارة إلى فارق هام بين عالمه وبين كل محاولة ماركسية لتأويل هذا العالم على أنه تمرد ضد نزع الصفة الإنسانية عنه . فهو يقول ، إن الماركسيين أناسٌ يتخذون مواقفاً . أما أنا ، فإني كاتب واقعي ، موضوعي ؛ إنني أبدع عالماً خيالياً لا أحكم عليه ولا أحبّذه ولا أدينه وإنما أسجل وجوده بوصفه واقعاً جوهرياً .

وهذا ما كان يكوّن بالفعل أصالة روب ـ غرييه داخل صيرورة الرواية الحديثة التي جعلت من التشييء ، منذ زمن طويل ، مركز الإبداع الفني نفسه . إن كافكا ، وسارتر في الغثيان ، وكامو في الغريب لا يزالون يحافظون على منظورات إنسانية صريحة أو ضمنية كانت تجعل من هذه الكتب مؤلفات عن الغياب . وكان عالم روب ـ غرييه البارد يدفع بتثبيت الغياب كلياً إلى الخلفية ، إلى مستوى الضمني ، بحيث لا يكاد يراه ذلك الناقد الذي كان يحاول العثور على دلالة شاملة لعالمه .

ومع رواية في المتاهة ، وهي آخر رواية منشورة حتى اليوم(*) ، يدخل ا لحكم الإنساني على العالم الذي يصفه روب ـ غرييه في مبدعه للمرة الأولى . فمنذ الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة يسود الكتاب شعور القلق . وهذا هو العنصر الجديد الذي ينضاف إلى الثيمات والوسائل الشكلية التي كان روب ـ غرييه قد اكتشفها واستخدمها في أعماله السابقة . وبهذا المعنى إنما يهمنا هذا الكتاب بوصفه مرحلة ، بوصفه حلقة في سلسلة مشدودة إلى المستقبل أكثر مما تهمنا جماليته الخاصة . لقد ظهر روب ـ غرييه في كل أعماله كاتباً أكثر جذرية من أن يكتفي بحضور إنساني مختصر في القلق ، وهي ثيمة باتت مبتذلة ، لا يكاد الكاتب يمنحها دلالة جديدة بادراجه لها في عالم رواياته السابقة الفارغ . كذلك ، فقد أضاف إلى القلق في عمله

(*) أي حتى عام 1964 ، وقد نشر روب ـ غرييه عديداً من الروايات وأخرج عدة أفلام (هـ . م) .

الأخير ، الذي لم يكن كتاباً بل فيلماً : السنة الفائتة في مارينباد ، وجهه الآخر ، وهو الوجه الوحيد الذي يسمح لنا باعطاء الواقع الإنساني في العالم المعاصر بعده الشامل : الأمل . وهذا لا يعني أن روب ـ غرييه قد أصبح متفائلاً بالنسبة للقيم التي هي في أساس هذا المبدع ، إذ من المؤكد أنه لا يمكن للنزعة التفاؤلية في المجتمع الراهن أن تكون سوى أكذوبة سهلة ورخيصة الثمن ، وإنما يعني أنه عندما تطرح مشكلة الوجود الإنساني الأصيل في هذا المجتمع نفسه ، كما هو الأمر في سائر المجتمعات الأخرى ، فإنها تبدو أولاً بوصفها مشكلة طبيعة الزمن الفردي والتاريخي . لقد كانت الروايات الثلاث الأولى لروب غرييه تعبر ، من بين ما تعبر عنه ، عن الطابع المتشيء لعالمه باستبعاد كل عنصر زمني . ورواية الغيرة التي كانت أكثر هذه الروايات جذرية ، تدور في حاضر مستمر . فهناك أربعة فصول من أصل سبعة تبدأ بكلمة « الآن » . وكان القلق بالطبع احدى كيفيات إدخال الزمن في عالم لا زمني . إلا أنه كان يمكن لوصف هذا القلق ، وقد سبق لنا أن قلنا ذلك ، أن يظل ناقصاً لوْ لَم يضف إليه الجانب الآخر من التجربة المعاشة الزمنية الذي لم يكن سوى مقابله السلبي : الأمل (واقعياً ومبرراً أو وهمياً وخائباً) . تلك هي الثيمة التي لم يفطن إليها معظم النقاد على الرغم من أنه لم يكن من الضرورة ، كما هو الأمر في الروايات تماماً ، البحث عنها على مستوى أعماق خارقة صعبة البلوغ ،وإنما على مجرد مستوى القصة كما كانت تروى مباشرة في فيلم السنة الفائتة في مارينباد . إن قصر مارينباد الباروكي ، وقد نقل إلى السينما ، هو نفس عالم الفراغ والموت الذي لا يمكن أن يحدث فيه شيء والذي نستسلم فيه لألعاب تفترض سلفاً أن يمكن للاعب أن يخسر ، ولكن بعض اللاعبين فيه يربح ، وبعضهم الآخر يخسر دوماً (على الرغم من أنه لا وجود لهذه الفئة الأخيرة في الفيلم)[7] والذي ما يزال فيه كائنان يطرحان مع ذلك مشكلة الأمل . فالأمل والقلق ليسا سوى الجانبين الذاتيين

(7) إن اللاعبين الذين يخسرون لا يشكلون سوى الوجه الآخر لمن يربح كما أنهم لا يملكون واقعاً خصوصياً . وفي ذلك كان روب ـ غرييه على حق ، إذ أن الذين يخسررون فعلياً في الحياة لا يستطيعون الدخول في الفيلم دون تحطيم وحدته .

لواقع مصهره الأنطولوجي هو الزمن لا في بعده المستقبلي وإنما في كل أبعاده ، ويشكل ضمني أيضاً ، في بعده الماضي . إن مشكلة معرفة ما إذا كان قد حدث شيء أم لم يحدث في السنة الفائتة في مارينباد هي ، على مستوى الحس السليم ، مشكلة توافق بيّنات وشهادات وذكريات ؛ ولا يمكن لأي ذكرى ولا لأي شهادة في عالم روب - غرييّه أن تحسم أمراً في مشكلة معرفة ما إذا كان البطلان قد التقيا فعلاً أم إذا كان ، على العكس ، لم يحدث في السنة الفائتة أي شيء في مارينباد سوى أحداث مزيفة خالية من الدلالة ومن الزمنية ، مماثلة لكل ما يحدث في القصر كل لحظة . كما أنه لا يمكن أن تكون لأية صورة ولا لأي كعب حذاء مكسور ولا لأيّ ذكرى مشتركة عن طقس بارد بشكل استثنائي أهمية حاسمة . إن واقعة أن الرجل والمرأة قد التقيا أو أنهما لم يلتقيا في السنة الفائتة في مارينباد تتعلق فقط بالطابع الحقيقي أو الوهمي للأمل الذي ما يزال موجوداً في وعيهما والذي يؤلف واقعه مضمون الفيلم . فإن نجحا ، لا في ترك القصر فحسب ، وإنما في العثور ، في مكان آخر (هو الحديقة في الفيلم) على حياة أصيلة ، حياة يمكن فيها للناس وللمشاعر الإنسانية أن توجد بشكل واقعي كما يمكن فيها للأحداث أن تحدث ، فمن المؤكد إذ ذاك أنهما التقيا في مارينباد . أما في الحالة المعاكسة ، فلن تغير الصور ولا الشهادات المتعذر دحضها شيئاً من حقيقة عدم وجود مثل هذا اللقاء . وروب - غرييه كاتب أكثر جذرية من أن يجهل أن حل مشكلة الفيلم لا تتوقف على إرادة البطلين فحسب وإنما تتوقف في المقام الأول على طبيعة القصر وطبيعة الحديقة . وهذا ما اكتشفه علماء الاجتماع منذ زمن طويل بتأكيدهم على الطابع التاريخي والاجتماعي للدلالة الموضوعية للحياة العاطفية والعقلية للأفراد . وروب - غرييه هنا أيضاً ، ليس مجرد كاتب شمولي فحسب وإنما هو أيضاً (وربما كان ذلك شيئاً واحداً) كاتب ذو أمانة تامة . فالجواب الذي يقدمه لنا مرتين في نهاية الفيلم وكذلك في بدايته (وإن لم ينتبه لذلك المشاهد الذي يرى الفيلم للمرة الأولى) جواب لا لبس فيه . إن البطلين قد فعلا أفضل ما يمكن للناس أن يفعلوه في المجتمع الذي نعيش فيه : لقد انطلقا نحو عالم مختلف ، سوف يبحثان فيه عن الحياة دون أن يتمكنا من أن يتمثلا بوضوح (وهما يقولان ذلك بنفسيهما أثناء الفيلم) علام يمكن أن تقوم . لقد

ذهبا إلى الحديقة التي كانا يأملان أن تكون بالنسبة لهما عالماً جديداً ، عالماً يستطيع فيه الناس أن يكونوا أنفسهم ؛ لكنهم لم يعثروا على شيء ، إذ لم تكن الحديقة ، شأنها شأن القصر ، سوى مقبرة :

كان بستان هذا الفندق يشبه حديقة فرنسية : بلا أشجار ولا أزهار ولا أي نوع من النباتات . . . وكانت الحصى والحجارة والرخام والخط المستقيم تميزها بأجواء صارمة وسطوح لا سرّ فيها ، وكان يبدو للوهلة الأولى أن من المستحيل أن يضيع المرء فيها . . . . للوهلة الأولى . . . وعلى امتداد الممرات المستقيمة بين التماثيل ذات الحركات المجمدة والشواهد الصوانية حيث كنت الآن على وشك أن تضيع نفسك إلى الأبد ، في الليل الهادىء ، وحدك معي .

إن مبدع روب ـ غرييه يطرح بطبيعة الحال كثيراً من المشكلات الأخرى ذات الطابع الجمالي المحض ، وهي مشكلات تخص في المقام الأول التعديلات التي فرضها المضمون على الشكل الروائي . ويبدو لنا مع ذلك أن هذا التحليل البسيط للمضمون المباشر لكتابات ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه ولفيلم هذا الأخير كما أتينا على اجماله يكفي أساساً لبيان أننا إذا كنا نعطي لكلمة الواقعية معنى إبداع عالم تجانس بنيته البنية الجوهرية للواقع الاجتماعي الذي كتب فيه المبدع ، فإن ناتالي ساروت وآلان روب ـ غرييه يعدّان من بين أكثر الكتاب الواقعيين جذريّة في الأدب الفرنسي المعاصر .[8]

---

(8) ضمن الخط الذي سرنا عليه في هذا التحليل ، نأمل أن نتمكن قريباً من نشر دراسة تتناول روايات كلود أولييه .

الخالدة[1]

بعد أن فشل لدى عرضه للمرة الأولى ، تمّ مؤخراً عرض الفيلم الأخير لآلان ـ روب غرييه « الخالدة »[2] ـ وهو مبدع مهم سواء في حد ذاته أو نظراً للمكانة التي يحتلها في التطور العقلي لكاتب مهم بوجه خاص ـ لمدة أسبوع في صالة صغيرة من صالات الحي اللاتيني .

ولايقل الوضوح الشديد لهذا الفيلم عن صعوبة فهم الجماهير الوسطى لصالات السينما له ، الأمر الذي يفسّر فشله شبه الكامل ، فشلاً نأمل أن يكون مؤقتاً . إذ ليس من المستبعد أن يصبح ذات يوم ـ دون أن يطال الجمهور الواسع ـ أحد الأفلام الكلاسيكية التي تعرضها نوادي السينما والمكتبات السينمائية .

ونظراً لضيق المجال المتاح لنا ، فسوف ندع اليوم الحديث عن الجانب التقني والجمالي في « الخالدة » لنتحدث على وجه الخصوص عن مضمونه والمكانة التي يحتلها في مبدعات غرييه بوصفه سينمائياً وروائياً .

على صعيد مباشر ، يحكي الفيلم قصة على حظ من البساطة . فهناك فرنسي ، يعمل أستاذاً في مدرسة ثانوية في تركيا (سندعوه القاص) ، يتذكر بطريقة مجتزأة إلى حد ما وفوضوية في الظاهر مغامرة ذات طابع سادي ومازوشي جرت له في هذا البلد الذي يجهل لغته مع امرأة لم يعرف أبداً لا اسمها ولا عنوانها ولا روابطها الاجتماعية . وكما دخلت حياته كشهاب ، تختفي منها فجأة فيما بعد بالطريقة نفسها . وبعد بحث طويل غير مثمر عنها ، يلتقيها البطل فجأة في زاوية شارع ؛ وإذ تذعر لرؤيته ، تجعله يركب في سيارتها ، ويمضي كلاهما في نزهة ليلية طويلة . وفجأة ، ينتصب في منتصف

(1) تم تحرير هذا النص بالتعاون مع آن أوليفييه .

(2) الذي كتب له السيناريو وقام بإخراجه .

طريقهما ، أحد كلبي رجل غامض سبق أن رأيناه على امتداد الفيلم ؛ وإذ ترتعب ، ترطم المرأة سيارتها بشجرة ، وتقتل نفسها . يحاول القاص ، بعد ذلك ، أن يفهم ما جرى ، أن يدرك مكانه الخاص في عالم غير مفهوم يتحدث فيه الناس « اللغة التركية » ، أن يفهم العلاقات بين « ليلة » وهذا العالم ، وينتهي به الأمر إلى ركوب السيارة نفسها التي عثر عليها لدى تاجر خرداوات ، وإلى القيام بالنزهة نفسها ، وإلى قتل نفسه في الظروف نفسها ، في المكان الذي جرى فيه الاصطدام الأول ذاته .

إذا مارويت هذه الحكاية على هذا النحو الموجز ، فربما بدت مبتذلة ، لكن روب ـ غرييه استعاد عبر هذا النسيج مرة أخرى المشكلات التي تهيمن على مجموع مبدعه والتي كانت تبني ، من قبل ، فيلمه الأول « السنة الفائتة في مارينباد » ، أي مشكلات العلاقة بين الإنسان وعالم التشيؤ اللاإنساني وإمكانات أمل إنساني .

لليلة أو لليلى في هذا الفيلم (إذ أن اسمها ليس مؤكداً وقد حدث أن تغيّر عدة مرات في الفيلم) وظيفة شديدة الدقة في البنية الشاملة المؤلفة من هذه العناصر الثلاثة . فهي الخيالي ، الواقعي واللاواقعي في آن واحد ، الذي يسمح للإنسان بأن يحقق نفسه بوصفه الإنسان ، وأن يؤكد نفسه ـ رغم أنه لم يتم قول ذلك صراحة في الفيلم ـ وأن يريد شيئاً ما ، وأن يأمل . بيد أن روب ـ غرييه[3] هو عكس الرومانتيكي ، إنه يعرف الأمل ، الانفتاح على الخيالي ، ليس مستقلاً عن عالم الحياة اليومية الحقيقي ، ولا هو مجرد غريب عنه . إن بين ليلة والعالم علاقة جوهرية غامضة ومبهمة غموض وإبهام العالم نفسه الخالي من الدلالة . ولا يشير روب ـ غرييه لنا في هذه العلاقة إلا إلى العناصر الملائمة . فالعالم معادٍ للخيالي ، وهو يتجلى في شكل كلبين هائلين مهذّدين يصحبان بورجوازياً ضخماً أخرس وغامضاً ، وفي نظرة الصياد الأخرس هو الآخر أيضاً المحدقة على شاطىء البحر ، وفي الموقف العدائي للعمال في المحجرة ، أي في كل ما يوجِدُ جوّاً من التهديد الدائم .

وليس هناك أي شك ، ولو خلال لحظة ، في أن هذا العالم معاد لليلة . لكنها هي أيضاً تضع العالم موضع تساؤل . فحين تكون حاضرة ، تصير البيوت والجدران

(3) حتى الآن على الأقل .

أنقاضاً ، والمساجد زينة من الورق المقوى ، والمقابر والكهوف أكاذيب تُروى للسواح ، والخلاصة أن العالم يفقد حقيقته . منذ بداية الفيلم نعرف أن العالم والخيالي يتنافيان بالتبادل ، وأنهما على المدى البعيد غير متلائمين وأن العالم مع ذلك لا يمكن احتماله إلا بفضل حضور ليلة ، ليلة التي ينتهي إلى تحطيمها إذ تُرَمَّزُ في الكلب المنتصب في منتصف الطريق .

ولكن هل أن ليلة قد قتلت قتلاً جسدياً حقاً ؟ ومن الذي قتلها ؟ . ثمة ، في الفيلم ، امرأة أخرى (الخادمة) تشبهها وتتحمل اسمها قد اندمجت في العالم لتصير مجرد شيء ؛ كما أن هناك امرأة ثالثة تبدو مذعورة ولا تستطيع لا أن تظهر ولا أن تعبر عن نفسها ؛ وحين ستتكلم ، فلكي تقول للقاص أن موت ليلة لم يكن نتيجة حادث الاصطدام ، بل إنها قد قتلت وإنه قاتلها . وهذا ما يدفع به إلى الانتحار .

الواقع أن كل هذه التأكيدات المتناقضة في الظاهر هي تأكيدات حقيقة ومتكاملة . فليلة قد قتلت من قبل القاص الذي لم ينجح في الحفاظ على حضورها في العالم ، لكنها قد قتلت أيضاً من قبل العالم الذي لا يسمح للإنسان أن يصل إلى ذلك . لقد قتلت وما تزال تقتل كل يوم من قبل العالم بطريقة القتل الثلاثية (بالاصطدام المقصود) ، وبالدمج في موضوعية العالم ، وبالقمع .

هناك الكثير مما يقال حول العديد من المشاهد المعزولة ، الغنية بالدلالة ، غير أن دراستها تتطلب عملاً أكثر عمقاً . لنذكر أن روب ـ غرييه قد أراد هذه المرة أن يؤكد عمداً أن العالم المتشيء واللاإنساني الذي لم يعد يتوصل لا ليلة ولا القاص إلى العيش فيه يشمل الفئات الاجتماعية كافة ؛ وهو ما عبر عنه أولاً في لحظة مهمة من الفيلم ، لحظة اختفاء ليلة ، بمشهد ينظر فيه العمال إليها النظرة العدائية ذاتها التي ينظر بها البورجوازي للكلبين ، مشهد يتلوه مشهد آخر على الفور يحمل فيه رجال من الشعب تابوتاً ،ويتجهون به ربما نحو مقبرة مزيفة .

إن الفيلم من ثم بنية منتظمة تمام الانتظام بل وجدلية . فهو يتألف من ثلاثة أجزاء (ومن الممكن أن نكتب دون مبالغة : الأطروحة ، ونقيض الأطروحة ، والتركيب) متساوية تقريباً .

يقص الجزء الأول ظهور ليلة الذي يحطّم العالم ويجعله لا واقعياً ؛ فحين تكون حاضرة ، تتحول الأسوار إلى انقاض ، وتتهدم القصور ، والصياد غائب ، سُحب كرسيه من على حافة الرصيف ، ولم يعد الرجل بصحبة كلبيه . حقاً ، هناك أحياناً أناس يمرّون أمامها خلال حفلة استقبال ، ويحجبونها ، لكنها تظهر ثانية في مكان آخر وتتابع عملها « الذي يجرد الواقع من واقعيته » .

في الجزء الثاني تختفي ليلة وتنعكس العملية ؛ فالعالم يستعيد واقعيته ؛ وتحل محلّ الأسوار المنقضّة تحصينات سليمة ، ويبدأ الناس بالتحدث ، غير أن إجاباتهم عن أسئلة القاص غريبة مراوغة ، ومن الواضح أنهم يتفادون الحديث عنها ؛ ومن الممكن ألا يكونو أبداً قد عرفوا بوجود ليلة ، ومن الممكن ألا يكونوا قد رأوا التعارض بينها وبين العالم ، ومن الممكن أخيراً أن يكونوا يعانون شيئاً من الضيق إذ يستدعون ذكراها .

ويحاول القاص ، في الجزء الثالث أخيراً بعد موت ليلة ، أن يفهم ما جرى ، أن يفهم وضعه هو ضمن المجموع ، ويعيش في الذاكرة المشاهد السابقة ، ولكن بطريقة مختلفة . إذ في حين أنه لم تكن في الجزء الأول ثمة أي صلة بين ليلة والعالم (ليس هناك على الأكثر سوى ذعرها من عواء سمعته في الحلم عندما كانت نائمة على الشاطىء) فإن القاص ، إذ يستدعي ذكرياته ، يحولها ويصححها . فليلة والعالم يرتبطان الآن بعلاقة ؛ إذ تجد نفسها باستمرار واقعة تحت تهديده . والكهف يتخذ الآن ملامح برج سجن ، ويعثر الرجل على كلبيه في مشهد لم يكونا فيه يصحبانه على وجه الدقة خلال الجزء الأول ، وسيرى القاص ثانية عما قريب ليلة مسجونة وراء شبكة يجعلها عواء الكلبين تختفي من ورائها . وإذ يفهم أخيراً ما جرى (وما يزال يجري كل يوم) ، أي أن العالم لا يمكن أن يسمح بوجود ليلة ، فإنه يلحق بتلك التي لا يستطيع العزوف عنها ، أي تلك التي أعطت للفيلم عنوانه : الخالدة .

ينتهي كل واحد من هذه الأجزاء الثلاثة بمشهد بليغ ودلالي بوجه خاص ، لا بد وأن يساعدنا على الفهم . إن اختفاء ليلة الذي يختتم الجزء الأول موسوم بالنظرة العدائية لعمال المحجرة وبالتابوت المنقول ؛ وظهورها ثانية من خلال النزهة وسط عالم تخافه لأنها تعرف الآن طابعه المهدد ، ومن خلال حادث الاصطدام النهائي . وأخيراً

ينتهي الجزء الثالث الذي يتوصل خلاله القاص ببطء إلى فهم ما جرى وإلى فهم مسؤوليته الخاصة ، بانتحار القاص[4] .

للمرة الأولى يظهر الانتحار عند روب ـ غرييه . ما الذي سيكون عليه التطور اللاحق للكاتب ؟ . هل هو الرومانتيكية ، والتأكيد بأن الجوهر يمكن أن يهجر العالم وأن يسكن الخيالي[5] ، وهو الحل الذي اتجه نحوه عدد من الكتاب المهمّين اليوم ؟ أم هو المأساة التي اقترب منها في « الخالدة » ؟ ، أم العودة إلى الواقعية التأملية لرواياته الأولى التي كانت تكتفي أن تسجل بعناد بنية مجتمع متشيء أم ، أخيراً[6] اتخاذ موقف نضالي وصريح الإنسانية والنقد ؟ . هناك أمر مؤكد ؛ إن روب ـ غرييه يجد نفسه في « الخالدة » على منعطف . لنكتف أن نلاحظ فقط تقارباً مع كاتب شديد الاختلاف فضلاً عن أن لاهتماماته طبيعة أخرى . ففي مسرحيته الأخيرة ، أسرى ألتونا ، ينتهي جان بول سارتر ، هو الآخر ، إذْ طرح المشكلات الأخلاقية والسياسية التي تهيمن على مسرحه منذ سنوات ، إلى انتحار بطله[7] . هنا أيضاً يشير المبدع إلى منعطف مماثل ، وهنا أيضاً تطرح مشكلة التطور اللاحق ،وإن كان الطرح يتم بطريقة مختلفة .

إن كون تطور المجتمع المعاصر قد قاد كاتبين مختلفين بل ومتعارضين إلى الطريق المسدود نفسه ، أو ، كيما نكون أكثر دقة ، إلى طريقين مسدودين بمثل هذا التقارب ، يبدو ، في نظر عالم الاجتماع والمؤرخ ، أمراً على قدر كبير من الدلالة .

---

(4) ربما كانت كلمة الانتحار مبالغ فيها ، إذ أنه لم يبحث عن الموت ، وإنما يحاول اللحاق بليلة التي هي ، كما يقول لنا روب ـ غرييه ، « الخالدة » .

(5) إن لم يكن المضمون ، فإن عنوان الفيلم « الخالدة » يبدو سائراً في هذا الاتجاه .

(6) . وهو ما يبدو لنا قليل الاحتمال .

(7) ليس موت هوغو في نهاية مسرحية الأيدي القذرة انتحاراً ، وإنما نتيجة اتخاذ موقف لا يتلاءم والحياة .

المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب

ليس التحليل البنيوي التكويني في تاريخ الأدب إلا تطبيقاً على هذا المجال الخاص لمنهج عام نعتقد أنه المنهج الوحيد المقبول في العلوم الإنسانية . وهذا يعني أننا ننظر إلى الإبداع الثقافي بوصفه قطاعاً متميزاً ولاشك لكن طبيعته هي على كل حال طبيعة كافة قطاعات السلوك الإنساني الأخرى ، وهو ، بوصفه كذلك ، يخضع لنفس القوانين ويقدم للدراسة العلمية مصاعب إن لم تكن مطابقة فهي على الأقل مماثلة .

وسنحاول في هذا المقال أن نعرض بعض مبادىء البنيوية التكوينية الأصولية كما هي مطبقة على العلوم الإنسانية بصورة عامة ، وعلى النقد الأدبي بصورة خاصة ، كما سنقدم بعض التأملات المتعلقة بالتماثل والتعارض بين مدرستين كبيرتين متكاملتين في النقد الأدبي ترتبطان بهذا المنهج ونعني بهما : الماركسية والتحليل النفسي .

تنطلق البنوية التكوينية من الفرضية القائلة أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى ايجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله ، أي العالم المحيط . ويحتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعالم الخارجي يؤدي إلى وضع يحوّل داخله سلوك الإنسان العالم ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولّد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد .

وهكذا فإن الواقع الإنساني يتجلى بوصفه عمليات ذات وجهين : تفكك بنيان البنى القديمة وتركيب كليات جديدة قادرة على ايجاد ضروب من التوازن تستطيع الاستجابة للمتطلبات الجديدة للجماعات الاجتماعية التي تعدها .

ضمن هذا المنظور ، تقتضي دراسة الوقائع الإنسانية سواء أكانت اقتصادية أم اجتماعية أم سياسية أم ثقافية جهداً لإلقاء الضوء على هذه العمليات باستخلاص ضروب التوازن التي تفتتها وتلك التي تتجه نحوها في آن واحد . ويكفي بناء على ذلك أن نشرع في بحث عيني حتى نصطدم بمجموعة كاملة من المشكلات التي سنرسم هنا الخطوط الرئيسية لعدد من أهمها .

هناك في المقام الأول مشكلة معرفة من هو في الحقيقة الفاعل في الفكر وفي

الفعل . لدينا ثلاثة أنماط من الإجابات ممكنة تتولّد عنها مواقف مختلفة اختلافاً جوهرياً . يمكننا في الحقيقة أن نرى هذا الفاعل في الفرد ،وتلك هي حالة المواقف التجريبية والعقلانية وبصورة متأخرة الفنومنولوجية ؛ ويمكننا أيضاً تقليص الفرد إلى مجرد ظاهرة عارضة وأن نرى في المجموعةالفاعلَ الحقيقي الوحيد والأصيل ،وتلك هي حالة بعض أنماط الفكر الرومانتيكي ؛ويمكننا أخيراً أن نقبل مع الرومانتيكية المجموعة بوصفها فاعلاً حقيقياً دون أن ننسى مع ذلك أن هذه المجموعة ليست شيئاً آخر سوى شبكة معقدة من العلاقات عبر الفردية وأن من الواجب دوماً تحديد بنية هذه الشبكة والمكانة الخاصة التي يحتلها فيها الأفراد الذين يبدون في الظاهر الفاعلين ، إن لم يكونوا الآخرين فعلى الأقل المباشرين للسلوك المدروس ، وتلك هي حالة الفكر الديالكتيكي الهيغلي ولاسيما الماركسي .

فإذا تركنا جانباً الموقف الرومانتيكي ، المتجه نحو الصوفية ، الذي ينكر كل واقع وكل حرية للفرد باعتباره يظن أن هذا الأخير يستطيع ويجب عليه أن يتماهى بصورة كاملة في المجموع ، فإن المسألة يمكن أن تطرح نفسها جدياً لمعرفة سبب ربط المبدع بالجماعة الاجتماعية في المقام الأول لا بالفرد الذي كتبه لا سيما وأنه إذا لم ينكر المنظور الديالكتيكي أهمية هذا الأخير ، فإن المواقف العقلانية أو التجريبية أو الفنومنولوجية لا تنكر كذلك واقع الوسط الاجتماعي على أن نرى فيه إشراطاً خارجياً أي واقعاً يملك فعله في الفرد طابعاً سببياً[1] .

الإجابة سهلة : حين تجهد لإدراك المبدع فيما يملكه بصورة خصوصية من ثقافي (أدبي ، فلسفي ، فني) فإن الدراسة التي تربطه بمؤلفه فقط أو في المقام الأول تستطيع ، في الحالة الراهنة لإمكانات الدراسة التجريبية ، أن تقدم في أفضل الأحوال بياناً عن وحدته الداخلية وعن العلاقة بين المجموع وأجزائه ؛ بيد أنه لن يمكنها بأي حال من الأحول أن تقيم بطريقة وضعية علاقة من نفس النمط بين هذا المبدع والإنسان الذي أبدعه . فإذا أخذنا الفرد ، على هذا المستوى ، بوصفه فاعلاً ، فإن الجزء الأكبر

(1) يمكن لدراسة سوسيولوجية إلى حد ما ، ضمن هذا المنظور ، أن تسهم في تفسير تكوين المبدع ، بيد أنه لا يمكنها بأي حال أن تساعد على فهمه .

من الكتاب المدروس يبقى عرضياً ومن المستحيل أن نتجاوز صعيد التأملات الذكية والحاذقة بهذا القدر أو ذاك .

ذلك لأن البنية النفسية ، وقد سبق أن قلنا ذلك في مكان آخر ، واقع أعقد من أن يمكن تحليله في ضوء هذه المجموعة أو تلك من الشهادات المتعلقة بفرد لم يعد على قيد الحياة ، أو بمؤلف لا نعرفه مباشرة ، أو حتى باعتمادنا على المعرفة الحدسية أو التجريبية لشخص نرتبط به بروابط صداقة وثيقة بهذا القدر أو ذلك .

وبايجاز ، لا يمكن لأي دراسة سيكولوجية أن تقدم بياناً عن كتابة راسين مجموعة مسرحياته ومآسيه بالذات وأن تفسر لماذا لم يكن بوسعه بأي حال من الأحوال أن يكتب مسرحيات كورني أو مسرحيات موليير[2] .

لكن الدراسة السوسيولوجية تتوصل بسهولة أكبر ، مهما بدا ذلك غريباً ، حين تكون المسألة مسألة دراسة المبدعات الثقافية الكبرى ، إلى استخلاص الروابط الضرورية بالحاقها بوحدات جماعية يمكن القاء الضوء على تركيبها بسهولة أكبر .

لا شك أن هذه الوحدات ليست سوى شبكات معقدة من العلاقات عبر الفردية ، غير أن تعقيد سيكولوجية الأفراد ناجم عن أن كل واحد منهم ينتمي إلى عدد مهم تقريباً من الجماعات المختلفة (العائلية ، والمهنية ، والوطنية ، والعلاقات

(2) ومع ذلك ، فإذا كان من المستحيل دمج المضمون والشكل في البنية البيوغرافية ، وبايجاز البنية محض الأدبية أو الفنية ، للمبدعات الثقافية الكبرى ، فإن مدرسة سيكولوجية من نمط بنيوي تكويني ، كالتحليل النفسي ، تنجح إلى حد ما في أن تستخلص ، إلى جانب هذا الجوهر الثقافي الخصوصي ، بنية ودلالة فردية لهذه المبدعات التي تظن أن بوسعها دمجها في الصيرورة البيوغرافية . وسوف نعود بصورة موجزة في نهاية هذا المقال إلى إمكانات وحدود هذا الدمج(*) .

* ـ الدمج البنيوي ، أي دمج بنية ما في بنية أوسع ، هو ، في منظور غولدمان ، تحويل البنية الأولى إلى عنصر مقوم من عناصر البنية الثانية التي تصبح بدورها عنصراً مقوماً في بنية أوسع منها حين دمجها بهذه الأخيرة ، وهكذا . . (هـ . م) .

الصداقية ، والطبقات الاجتماعية ، إلخ .) ، وعن أن كل واحد من هذه الجماعات يؤثر على وعيه مسهماً بذلك في توليد بنية فريدة معقدة وغير متماسكة نسبياً ، في حين أننا ما ان ندرس ، بصورة معاكسة ، عدداً كبيراً بما فيه الكفاية من الأفراد المنتمين إلى نفس الجماعة الاجتماعية الواحدة حتى تتبين أن فعل مختلف الجماعات الاجتماعية التي ينتمي إليها كل منهم والعناصر السيكولوجية الناتجة عن هذا الانتماء تلتغي بالتبادل ونجد أنفسنا إزاء بنية أبسط بكثير وأشد تماسكاً[3] .

ضمن هذا المنظور ، فإن العلاقات بين المبدَع المهم حقاً والجماعة الاجتماعية التي تجد ـ بواسطة المُبدِع ـ نفسها في الدرجة الأخيرة الفاعل الحقيقي للإبداع هي من نفس طبيعة العلاقات بين عناصر المبدَع ومجموعه . في هذه الحالة أو في تلك نجد أنفسنا إزاء علاقات بين عناصر بنية فهمية ومجموع هذه البنية ، وهي علاقات من نمط فهمي وتفسيري في آن واحد . لذلك ، إذا كان ليس من العبث إطلاقاً أن نتخيل أنه لو تلقى الفرد راسين تربية مختلفة أو عاش في وسط آخر لكان بوسعه أن يكتب مسرحيات من نمط مسرحيات كورني أو موليير ، فإن من غير الممكن أن نتخيل طبقة نبلاء الرداء في القرن السابع عشر تعد أيديولوجية أبيقورية أو متفائلة جذرياً .

اي أنه ، بما أن العلم جهد من أجل استخلاص علاقات ضرورية بين الظواهر ، فإن محاولات إقامة علاقة بين المبدعات الثقافية والجماعات الاجتماعية بوصفها فاعلاً مبدعاً تتكشف ـ على مستوى معارفنا الراهن ـ أشد عملية من كل محاولات اعتبار

(3) يعرف الاحصاء التجريبي من ثم نتائج مماثلة لنفس العامل : فمن المستحيل عملياً ، دون هامش كبير من الخطأ ، أن نتوقع ما إذا كان بيير أو جاك سيتزوجون أو سيواجهون حادث اصطدام أو سيموتون في السنة القادمة ، إلا أنه ليس من المستحيل ، بالمقابل ، أن نتوقع ، مع هامش محدود من الخطأ ، عدد الزيجات وحوادث الاصطدام أو الوفيات التي ستحدث في فرنسا في هذا الأسبوع أو ذاك من السنة .

وعلى هذا ، ورغم أننا ازاء ظواهر متقاربة ، فإن ثمة اختلافاً كبيراً بين هذه التوقعات الاحصائية الخاصة بواقع لم تستخلص بنيته وبين تحليل بنيوي تكويني .

الفرد الفاعل الحقيقي للإبداع .

ومع ذلك ، ما إن يقبل هذا الموقف حتى تنبثق أمامنا مشكلتان . الأولى مشكلة تحديد ما هو نسق العلاقات بين الجماعة والمبدع ، والثانية معرفة أي المبدعات وأي الجماعات يمكن أن تقوم فيما بينها علاقات من هذا النمط .

حول النقطة الأولى ، تمثّل البنيوية التكوينية (وبشكل أدق مبدع جورج لوكاتش) منعطفاً حقيقياً في سوسيولوجيا الأدب . كل مدارس سوسيولوجيا الأدب الأخرى ، قديمها وحديثها ، تحاول في الحقيقة أن تقيم علاقات بين مضامين المبدعات الأدبية ومضامين الوعي الجماعي . هذه الخطوة التي يمكنها أن تؤدي أحياناً إلى بعض النتائج باعتبار أن مثل هذه التحويلات توجد فعلاً ، تقدم مع ذلك مانعين كبيرين :

آ) ليست استعادة الكاتب للعناصر من مضمون الوعي الجمعي أو ببساطة ، للمظهر التطبيقي المباشر للواقع الاجتماعي الذي يحيط به ، أبداً تقريباً لا منتظمة ولا عامة وتتوجد فقط في بعض زوايا مبدعه . أي أنه بمقدار ما تتجه الدراسة السوسيولوجية حصراً أو مبدئياً نحو البحث عن صلات مضمون ، فإنها تترك وحدة المبدع تفلت منها ، وهذا يعني طابعه الأدبي بصورة خصوصية .

ب) إن انتاج المظهر المباشر من الواقع الاجتماعي والوعي الجمعي في المبدع هو أكثر تكراراً بشكل عام لا سيما إذا كان الكاتب يملك قدراً أقل من القوة الخلاقة ويكتفي بوصف أو بقص تجربته الشخصية دون نقلها إلى مستوى التخييل .

لذلك تملك سوسيولوجيا الأدب المتجهة نحو المضمون غالباً طابعاً طريفاً ، وتبدو عملية وفعّالة بوجه خاص حينما تدرس مبدعات من مستوى متوسط أو تيارات أدبية ، لكنها تفقد بالتدريج كل أهمية بقدر ما تقترب من المبدعات الكبرى .

لقد مثلت البنيوية التكوينية حول هذه النقطة تغييراً كاملاً في الاتجاه باعتبار أن فرضيتها الأصولية هي على وجه الدقة أن الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آت من أن بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها ، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين ، أي على مستوى إبداع

عوالم خيالية تحركها هذه البنى ، حرية كاملة . واستخدام المظهر المباشر من تجربته الفردية لإبداع هذه العوالم الخيالية هو بلا شك متكرر وممكن لكنه ليس جوهرياً على الاطلاق كما أن إلقاء الضوء عليه لا يشكل سوى مهمة مفيدة لكنها ثانوية للتحليل الأدبي .

وفي الحقيقة ، تقدم العلاقة بين الجماعة المبدعة والمُبدِع نفسها في أغلب الأحوال وفق النموذج التالي : تؤلف الجماعة عملية تركيب تُعدُّ في وعي أعضائها نزعات شعورية وعقلية وعملية نحو جواب متماسك على المشكلات التي تطرحها علاقاتهم مع الطبيعة وعلاقاتهم الإنسانية . وتبقى هذه النزعات مع ذلك ، إلا في حالات استثنائية ، بعيدة عن التماسك الفعلي بمقدار ما هي ، كما سبق وقلنا أعلاه ، معاقة في وعي الأفراد بانتماء كل واحد منهم إلى جماعات اجتماعية أخرى متعددة .

وهكذا فالمقولات العقلية لا توجد في الجماعة إلا في شكل نزعات متقدمة نسبياً نحو تماسك أطلقنا عليه رؤية العالم ، رؤية لا تبدعها الجماعة إذن وإنما تعدّ (وهي الوحيدة القادرة على إعدادها) عناصرها المقومة والطاقة التي تسمح بتجميعها . إن الكاتب الكبير هو على وجه الدقة الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يبدع في ميدان ما هو ميدان المبدع الأدبي (أو التشكيلي أو المفهومي أو الموسيقي ، الخ) عالماً خيالياً متماسكاً أو شبه متماسك بدقة تطابق بنيته التي ينزع إليها مجموع الجماعة ؛ أما بالنسبة للمُبدَع فإنه يكون ، بين ما يكون ، رديئاً أو شديد الأهمية بقدر ما تبتعد بنيته أو تقترب من التماسك الدقيق .

هكذا نرى الاختلاف الكبير الذي يفصل بين سوسيولوجيا المضامين والسوسيولوجيا البنيوية . فالأولى ترى في المبدع انعكاساً للوعي الجمعي ، أما الثانية فترى فيه على العكس أحد العناصر المقوّمة الأهم في هذا الوعي ، العنصر الذي يسمح لأعضاء الجماعة بوعي ما يفكرونه ويشعرون به ويعملونه دون أن يعرفوا موضوعياً دلالته . كما نفهم لماذا تتكشف سوسيولوجيا المضامين أكثر فاعلية حينما نكون بصدد مبدعات من مستوى متوسط في حين تتكشف السوسيولوجيا الأدبية البنيوية التكوينية ، على العكس ، أكثر عملية عندما نكون بصدد دراسة المبدعات الكبرى في الأدب

العالمي .

على أنه يجب أيضاً إثارة مشكلة ذات طابع معرفي : إذا كانت الجماعات الإنسانية كلها تؤثر على وعي وعاطفة وسلوك أعضائها فليس هناك سوى فعل بعض الجماعات الخاصة والخصوصية الذي يكون من طبيعة تساعد على الإبداع الثقافي . من المهم للبحث العيني على وجه الخصوص إذن تحديد هذه الجماعات من أجل معرفة بأي اتجاه يمكن توجيه الاستقصاءات . إن طبيعة المبدعات الثقافية الكبرى نفسها تبين ما الذي يجب أن تكونه خصائصها . فهذه المبدعات تُمثّل في الحقيقة ، وقد سبق أن قلنا ذلك ، تعبيراً عن رؤى العالم ، أي شرائح من الواقع الخيالي أو المفهومي مركبة بطريقة يمكننا بها ، دون أن نحتاج لأن نكمل جوهرياً بنيتها ، تطويرها إلى عوالم شمولية .

أي أن هذا التركيب لا يمكن له أن يتعلق إلا بالجماعات التي ينزع وعيها نحو رؤية شاملة للإنسان .

من المؤكد ، من وجهة نظر البحث التطبيقي أن الطبقات الاجتماعية كانت ، خلال حقبة طويلة جداً ، الجماعات الوحيدة من هذا النوع ، رغم أن مسألة معرفة ما إذا كان هذا التأكيد يصلح للمجتمعات غير الأوربية والعهود الاغريقية الرومانية والمراحل التي سبقتها وربما أيضاً لبعض قطاعات المجتمع المعاصر هي مسألة يمكن طرحها ؛ لكننا هنا مرة أخرى ، ويهمنا التأكيد على ذلك ، نجد أنفسنا إزاء مشكلة بحث تطبيقي وضعي لا مشكلة تعاطف أو تنافر أيديولوجي على النحو الذي نجده في أساس العديد من النظريات السوسيولوجية .

مهما يكن من أمر فإن التأكيد على وجود علاقة بين المبدعات الثقافية الكبرى ووجود جماعات اجتماعية متجهة نحو إعادة تركيب شامل للمجتمع أو نحو الاحتفاظ به يستبعد دفعة واحدة كل محاولة لربط هذه المبدعات من جديد بعدد آخر من الجماعات الاجتماعية وخاصة الأمة والأجيال والمحافظات والأسرة لكي لا نذكر سوى أهمها . لا لأن هذه الجماعات لا تؤثر على وعي أعضائها وبالتالي على وعي الكاتب ، وإنما لأنه

لا يمكنها أن تفسر إلا بعض العناصر الهامشية للمبدع لا بنيته الجوهرية[4] . إن المعطيات التجريبية تعزز على كل حال هذا التأكيد . فالانتماء إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر لا يمكنه لا أن يفسر ولا أن يفهمنا مبدع باسكال أو ديكارت أو غاسّندي أو مبدع راسين وكورني وموليير باعتبار أن هذه المبدعات تعبّر عن رؤى مختلفة بل ومتعارضة رغم أن مؤلفيها ينتمون إلى المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر . وبالمقابل ، يمكن لهذا الانتماء المشترك أن يبين بعض العناصر الشكلية المشتركة بين المفكرين الثلاثة ، والكتاب الثلاثة .

نصل ، بعد هذه الاعتبارات الأولوية ، إلى أهم مشكلة في كل بحث سوسيولوجي من النمط البنيوي التكويني : مشكلة تقطيع الموضوع . فحين نكون ازاء سوسيولوجيا الحياة الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية تغدو هذه المشكلة صعبة بوجه خاص وأولوية بصورة مطلقة ؛ إذ لا يمكننا في الحقيقة أن ندرس البنى إلا إذا حددنا بطريقة دقيقة تقريباً مجموع المعطيات التطبيقية المباشرة التي تؤلف جزءاً منها ، وعلى العكس لا يمكننا تحديد هذه المعطيات التطبيقية إلا بمقدار ما نملك فرضية عنها تم إعدادها تقريباً حول البنية التي تصنع وحدتها .

ربما بدأت الدائرة من وجهة نظر المنطق الصوري غير قابلة للحل ؛ أما في التطبيق العملي ، فإنها تنحل جيداً ، شأن كل الدوائر من هذا النوع وذلك بمجموعة من المقاربات المتعاقبة .

ننطلق من فرضية إمكاننا توحيد عدد من الوقائع في وحدة بنيوية ، ونحاول أن نقيم بين هذه الوقائع أكبر قدر من العلاقات الفهمية والتفسيرية محاولين أيضاً أن تضم وقائع أخرى تبدو غريبة على البنية التي نحن بصدد استخلاصها ؛ وبذلك نصل إلى استبعاد بعض الوقائع التي انطلقنا منها وإضافة أخرى وإلى تعديل الفرضية الأصلية ؛ ونكرر هذه العملية بمقاربات متعاقبة حتى اللحظة التي نصل فيها (وتلك هي الحالة

(4) تقع الأعمال السوسيولوجية من هذا النوع على نفس مستوى سوسيولوجيا المضمون الذي لا يمكنه هو أيضاً أن يبين إلا بعض العناصر الثانوية والهامشية في المبدعات .

المثلى التي نبلغها حسب الظروف تقريباً) إلى فرضية بنائية قادرة على تبيان مجموع متماسك تماماً من الوقائع[5] .

حقاًإننا نجد أنفسنا حينما ندرس الإبداع الثقافي في وضع متميز بالنسبة لفرضية الانطلاق . ومن المحتمل في الحقيقة أن تؤلف المبدعات الكبرى الأدبية أو الفنية أو الفلسفية بنى دلالية متماسكة بحيث يجد أول تقطيع للموضوع نفسه ، إذا جاز القول ، معطى بشكل أولوي . غير أن من واجبنا أن نحذر من إغراء الاستسلام إلى هذه الفرضية بشكل مطلق . إذ يحدث في الحقيقة أن يتضمن المبدع عناصر متباينة يتوجب على وجه الدقة تمييزها عن وحدته الجوهرية . وفق ذلك ، إذا كانت فرضية وحدة المبدع تملك احتمالاً كبيراً في المبدعات المهمة حقاً إذا نظر لكل منها على حدة ، فإن هذا الاحتمال يخف بشكل كبير عندما نكون ازاء مجموع كتابات كاتب واحد .

ولذلك يتوجب الانطلاق في البحث العيني من تحليل كل واحد من مبدعات هذا الكاتب بدراستها ضمن نسق تسلسل كتابتها بمقدار ما يمكن تحديده .

---

(5) من الممكن على سبيل المثال أن ننطلق من فرضية وجود بنية دلالية هي الديكتاتورية ، ونصل بذلك إلى تجميع مجموع من الظواهر كالنظم السياسية على سبيل المثال ، التي تتمتع فيها الحكومات بسلطات مطلقة ؛ ولكن إذا حاولنا أن نبين بفرضية بنيوية واحدة تكوين كل هذه الأنظمة نلاحظ بسرعة فائقة أن الديكتاتورية ليست بنية دلالية وأنه يجب تمييز جماعات من الديكتاتورية لها طبائع ودلالات مختلفة ، في حين تبدو مفاهيم الديكتاتورية الثورية على سبيل المثال أو على العكس مفاهيم الديكتاتورية البونابرتية ما بعد الثورية أنها تؤلف مفاهيم عملية .

كذلك فإن كل محاولة للتأويل التوحيدي لكتابات باسكال (وهناك الكثير منها) تفشل أمام واقعة تعبير هذين المبدعين الأهم Les Pensees وLes Provinciales عن منظورات مختلفة جوهرياً . فإذا أردنا فهمها ، يجب النظر إليهما بوصفهما تعبيرين عن بنيتين متميزتين على الرغم من تقاربهما في بعض الجوانب .

ستتيح هذه الدراسة القيام بتجميع مؤقت للكتابات سيتم البحث انطلاقاً منها في الحياة العقلية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للحقبة عن تجمعات اجتماعية مركبة من الممكن أن ندمج فيها المبدعات المدروسة بوصفها عناصر جزئية مقيمين فيما بينها وبين المجموع علاقات واضحة ، وفي أصلح الحالات ، علاقات تجانس .

إن تقدم بحث بنيوي تكويني يقوم على تحديد مجموعات من المعطيات التطبيقية التي تؤلف بنى وكليات نسبية[6] وعلى دمجها من ثَمّ كعناصر في بنى أخرى أوسع ولكن من الطبيعة نفسها وهكذا .

يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازاً مزدوجاً في تصور الوقائع الإنسانية أولاً بطريقة موحدة ، ومن ثم في أنه فهمي وتفسيري في آن واحد ، لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير . وعلى سبيل المثال فإن إلقاء الضوء على البنية المأساوية لـ (أفكار) باسكال وللمسرح الراسيني هي خطوة فهم ، أما دمجها في الجانسنية[*] المتطرفة باستخلاص البنية

(6). من الصالح أن نستخدم على هذا المستوى ، وخاصة في سوسيولوجيا الثقافة ، « حاجزاً خارجياً وكمياً . فإذا كنا بصدد تأويل كتابة ما فمن البدهي أنه يمكننا أن نتوصل إلى عدد من التأويلات المختلفة تغطي من ستين إلى سبعين بالمائة من النص . لذلك يجب ألا نعتبر مثل هذه النتيجة تأكيداً عملياً . وبالمقابل ، من النادر أن نتمكن من إيجاد تفسيرين مختلفين يغطيان من ثمانين إلى تسعين بالمائة من النص ، والفرضية التي تتوصل إلى ذلك تملك كل الحظوظ في أن تكون مشروعة . ويزداد هذا الاحتمال كثيراً إذا نجحنا في دمج البنية المستخلصة في التحليل التكويني داخل كلية أكبر ، إذا نجحنا في استخدامها بشكل فعال لشرح نصوص أخرى لم يسبق لنا التفكير فيها وخاصة إذا نجحنا ، كما هو الأمر في دراستنا للتراجيديا في القرن السابع عشر ، في أن نلقي الضوء على بل وأن نتنبأ بعدد من الوقائع المجهولة من قبل الاختصاصيين والمؤرخين .

* ـ الجانسنية ، نسبة إلى جانسينوس (1585 ـ 1638) : لاهوتي من أصل هولندي ، عاش في فرنسا ثم في بلجيكا ، يقوم مذهبه خصوصاً على مذهب

الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة فهم بالنسبة لهذه الأخيرة لكنها خطوة تفسير بالنسبة لكتابات باسكال وراسين ؛ دمج الجانسنية المتطرفة في التاريخ الشامل للجانسنية هو تفسير الأولى وفهم الثاني . دمج الجانسنية بوصفها حركة تعبير أيديولوجي في تاريخ نبلاء الرداء في القرن السابع عشر ، هو تفسير الجانسنية وفهم نبلاء الرداء . دمج تاريخ نبلاء الرداء في التاريخ الشامل للمجتمع الفرنسي هو تفسير هذا التاريخ بفهم هذا المجتمع ، وهكذا .

ليس التفسير والفهم إذن سوى عمليتين عقليتين مختلفتين لكنهما عملية واحدة مردودة إلى إطارين من أطر الاسناد .

لنؤكد أخيراًأنه يمكن لكل واقعة إنسانية ضمن هذا المنظور - حيث يتم الانتقال من الظاهر إلى الجوهر ، ومن المعطى التطبيقي والمجرد إلى دلالته العينية والموضوعية ، بالدمج في كليات نسبية مركبة ودلالية - بل ويجب أن تملك عدداً من الدلالات العينية المختلفة تبعاً لعدد البنى التي يمكن أن يتم دمجها فيها بطريقة وضعية وعملية . وهكذا مثلاً ، إذا كان يتوجب دمج الجانسنية ، عبر التوسيطات المشار إليها ، في المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر الذي تمثل فيه تياراً أيديولوجياً رجعياً ومتخلفاً كان يعارض القوى التاريخية التقدمية المجسّدة قبل كل شيء بالبورجوازية والملكية ، وعلى المستوى الأيديولوجي بالعقلانية الديكارتية ، فإن من المشروع والضروري دمجها في البنية الشاملة للمجتمع الغربي على النحو الذي تطوّر بموجبه حتى أيامنا ، وهو منظور تغدو فيه الجانسنية تقدمية من حيث إنها تؤلف إحدى أوائل الخطوات باتجاه تجاوز العقلانية الديكارتية نحو الفكر الديالكتيكي ؛ وبالطبع فإن هاتين الدلالتين ليستا حصريتين ولا متناقضتين .

نود أن نتوقف لكي نختتم في نسق الأفكار هذا نفسه عند مشكلتين هامتين

= القديس أوغسطين وأفكاره عن النعمة والقدر على العكس من لاهوت الجزويت الذين كانوا يدعمون حرية الاختيار وجدارات الإنسان . وقد لعب المذهب دوراً سياسياً في فرنسا في بداية القرن السابع عشر بمعارضته لريشيلو الذي كان حليف البروتستانت الهولنديين ولسياسة فرنسا بوجه عام في تلك الحقبة (هـ . م) .

بشكل خاص في الحالة الراهنة للنقد الأدبي :

آ) مشكلة دمج المبدعات الأدبية في كليتين حقيقيتين ومتكاملتين يمكنهما أن تقدما عناصر من الفهم والتفسير أي الفرد والجماعة ، و

ب) انطلاقاً من ذلك ، مشكلة وظيفة الإبداع الثقافي في حياة الناس .

نملك اليوم ، حول النقطة الأولى ، مدرستين علميتين من النمط البنيوي التكويني تتلاءمان ومحاولات دمج المبدعات في بنى جماعية وفي السيرة الفردية : الماركسية والتحليل النفسي .

لنبدأ ، صارفين النظر عن المصاعب المشار إليها والخاصة باستخلاص بنى فردية ، بالنظر إلى هاتين المدرستين على المستوى المنهجي . كلاهما ترميان إلى فهم وتفسير الوقائع الإنسانية بالدمج في الكليتين المركبتين للحياة الاجتماعية وللسيرة الفردية .

إنهما تؤلفان بذلك منهجين متقاربين ومتكاملين ، وعلى نتائج الواحدة منهما ، في الظاهر على الأقل ، أن تعزّز وتكمل نتائج الأخرى .

ومن المؤسف أن التحليل النفسي ، بوصفه بنيوية تكوينية ،على الأقل كما أعده فرويد[7] ، ليس منطقياً بما فيه الكفاية ويجد نفسه ملطخاً إلى حد كبير بالعلموية التي كانت تسيطر على الحياة الجامعية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ويتجلى ذلك خاصة في نقطتين رئيسيتين :

أولاً خلو التفسيرات الفرويدية من البعد الزمني للمستقبل خلواً تاماً وبطريقة جذرية . إذ أهمل فرويد كلياً ، بخضوعه في ذلك لتأثير العلموية الحتمية في عصره ، القوى الوضعية للموازنة التي تؤثر في كل بنية إنسانية ، فردية أو جماعية ؛ فالتفسير في نظره هو العودة إلى تجارب الطفولة ، إلى القوى الغريزية المكبوحة أو المقموعة ، في حين

(7) إننا نعرف عن التطويرات اللاحقة أقل من أن نسمح لأنفسنا التحدث عنها .

أنه يهمل كلياً الوظيفة الوضعية التي يمكن أن تكون للوعي وللعلاقة مع الواقع[8] .

ثانياً ، إن الفرد في نظر فرويد هو فاعل مطلق لا يمكن للناس الآخرين أن يكونوا بالنسبة إليه سوى موضوعات إرضاء أو كبت ؛ ربما كانت هذه الواقعة هي أساس غياب المستقبل الذي أتينا على الإشارة إليه .

لا شك أن من التزييف تقليص الليبيدو الفرويدي ، بطريقة ضيقة جداً ، إلى مجرد المجال الجنسي ، إلا أنه يبقى أنه فردي دوماً ، وإن الفاعل الجماعي والارضاء الذي يمكن لفعل جماعي أن يؤديه للفرد لا وجود لهما ابداً في الرؤية الفرويدية للإنسانية .

من الممكن أن نتوسع مطولاً وبمساعدة عديد من الأمثلة العينية في بحث الالتواءات التي تسببها هذه المنظورات في التحليلات الفرويدية للوقائع الثقافية والتاريخية . ومن وجهة النظر هذه ، تبدو لنا الماركسية متقدمة بشكل لا يقارن باعتبارها تدرج لا المستقبل بوصفه عاملاً تفسيرياً فحسب وإنما الدلالة الفردية للوقائع الإنسانية إلى جانب دلالتها الجماعية .

وأخيراً ، يبدو لنا ثابتاً ، على المستوى الذي يهمنا هنا ، مستوى المبدعات الثقافية وخاصة المبدعات الأدبية أنه يمكن لهذه الأخيرة أن تدرج بشكل مقبول في بنى دلالية من نمط فردي ومن نمط جماعي . لكن ، وهذا طبيعي ، الدلالات الحقيقية والمقبولة التي يمكن أن يستخلصها هذان الادراجان هي من طبيعة مختلفة ومتكاملة في آن واحد . فإدراج المبدعات في السيرة الفردية لا يمكنه في الحقيقة أن يكشف سوى عن دلالتها

---

(8) لا شك أنه سيغرينا تفسير هذا الطابع لمبدع فرويد بكونه طبيباً وبدراسته للمرضى خاصة ، أي الكائنات التي تسيطر فيها قوى الماضي والايقاف على القوى الوضعية المتجهة نحو الموازنة والمستقبل . ومن المؤسف أن النقد الذي أتينا على صياغته ينطبق أيضاً على دراسات فرويد السوسيولوجية والفلسفية .

إن كلمة « مستقبل » موجودة في عنوان واحد فقط من كتاباته ، وعنوان الكتاب هو ، وهذه علامة مميزة لمجموع مبدعه ، « مستقبل وهم » . ويبرهن مضمونه من ثم على أن هذا المستقبل لا وجود له .

الفردية وعلاقتها مع المشكلات البيوغرافية والنفسية للمؤلف . أي أيا كانت صلاحية أبحاث من هذا النمط ودقتها العلمية فإن عليها بالضرورة أن تضع المُبدَع خارج وسطه الثقافي والجمالي الخاص لكي تجعله على نفس مستوى كل الأعراض الفردية لهذا المريض أو ذاك الذي يعالجه المحلل النفسي .

ولو افترضنا ، دون أن نسلم ـ أن بوسعنا الربط بشكل مقبول على المستوى الفردي بين كتابات باسكال والعلاقات مع أخته أو كتابات كلايست والعلاقات مع أخته وأبيه ، فإننا نكون قد وضحنا دلالة عاطفية وبيوغرافية لهذه الكتابات ولكننا لا نكون قد مسسنا أو اقتربنا من دلالتها الفلسفية أو الأدبية . فآلاف وعشرات الآلاف من الأفراد كانت لهم علاقات مماثلة من أعضاء اسرتهم ولسنا نرى بأي معيار يمكن لدراسة تحليل نفسية لهذه الأعراض أيا كانت نتيجتها أن تبين اختلاف الطبيعة بين كتابات هذا المستلب أو ذاك و « أفكار » أو « أمير هومبورغ » .

إن الفائدة الوحيدة ، والضئيلة على كل حال ، للتحليلات السيكولوجية والتحليل نفسية بالنسبة للنقد الأدبي تبدو لنا في قدرتها على أن تفسر لماذا استطاع فرد ما ، في وضع عيني أعدت فيه جماعة اجتماعية ما رؤية عالم معينة ، بفضل سيرته الفردية أن يجد نفسه جديراً بوجه خاص بابداع عالم مفهومي باعتبار أنه كان يسعه ، بين أمور أخرى ، أن يجد في ذلك إرضاء منحرفاً أو تصعيدياً لتطلعاته اللاواعية الخاصة[9] . وهذا يدل على أنه انطلاقاً من تحليل سوسيولوجي فقط يمكن فهم الدلالة الفلسفية لـ (أفكار)باسكال والدلالة الأدبية والجمالية لمسرح كلايست وتكوين هذه وتلك بوصفها وقائع ثقافية .

أما بالنسبة للدراسات السيكولوجية فإن بوسعها على الأكثر أن تساعدنا على فهم

(9) وبالعكس فإن الدراسة السوسيولوجية لا يمكنها أن تزودنا بأي معلومات حول الدلالة البيوغرافية والفردية للمبدعات ولا يسعها أن تقدم للمحللين النفسيين سوى معلومات ثانوية نسبياً حول صور الارضاء الحقيقية أو الخيالية للتطلعات الفردية التي تسمح بها أو تفرضها في حقبة معينة وفي مجتمع معين البنى الجماعية .

لماذا كان راسين وباسكال بالذات من بين مئات الجانسنيين اللذين استطاعا أن يعبرا عن الرؤية المأساوية على المستوى الأدبي والفلسفي دون أن تقدم لنا مع ذلك أية معلومات (اللهم سوى معلومات حول بعض التفاصيل الثانوية والتافهة) تتعلق بطبيعة ومضمون ودلالة هذا التعبير .

بقي علينا لكي ننهي هذا المقال أن نتناول بشكل تخطيطي مشكلة هامة على وجه خاص : مشكلة الوظيفة الفردية (الألعاب ، الأحلام ، الأعراض المرضية ، التصعيدات) والجماعية (القيمة الأدبية والثقافية والفنية) للخيالي بالعلاقة مع البنى الدلالية الإنسانية التي تقدم كل الملامح المشتركة لعلاقات ديناميكية ومركبة بين فاعل (جماعي أو فردي) والوسط المحيط .

المشكلة معقدة ، ولم تدرس إلا قليلاً ، ولن يسعنا ونحن ننهي هذا المقال إلا أن نصوغ فرضية عامة ومؤقتة . يبدو لنا في الحقيقة أن فعل الفاعل على المستوى النفسي يتجلى دوماً في صورة مجموع من التطلعات والنزعات والرغبات يحول الواقع بينها وبين الإرضاء الكامل .

لقد درس ماركس ولوكاتش على المستوى الجماعي وبياجيه على المستوى الفردي ، عن كثب ، التعديلات التي تدخلها المصاعب والعقبات التي يستثيرها الموضوع في طبيعة هذه الرغبات والتطلعات نفسها . وقد بيّن فرويد أن الرغبات على المستوى الفردي ، حتى المعدلة منها ، لا تستطيع أن تكتفي بإرضاء جزئي وأن تقبل القمع بدون مشكلة . إن قيمته الكبرى هي في اكتشافه أن العلاقة العقلانية مع الواقع تتطلب كمتمم إرضاء خيالياً ، قادراً على اتخاذ أكثر الأشكال اختلافاً من البنى المكيفة لزلة اللسان والحلم حتى بنى الجنون والاستلاب غير المكيفة .

من الممكن أن تكون وظيفة الثقافة رغم كل الاختلافات (لا نعتقد بإمكان وجود لا وعي جماعي) متماثلة . إذ لا يمكن للجماعات الإنسانية أن تؤثر عقلانياً على الواقع وأن تتكيف مع الكوابح وضروب الإرضاء الجزئي التي يفرضها هذا الفعل والمصاعب التي يصطدم بها إلا بمقدار ما يصحب الفعل العقلي والمحول إرضاء تام على مستوى الإبداع المفهومي أو الخيالي .

ويجب أن نضيف أيضاً أنه إذا استمرت الغرائز المكبوتة ، على المستوى الفردي ، في اللاوعي ومالت نحو إرضاء رمزي هو دوماً امتلاك الموضوع ، فإن الميول الجماعية المضمرة غالباً ولكن غير اللاواعية تهدف لا إلى امتلاك وإنما إلى تحقيق تماسك .

إن الإبداع الثقافي يعوّض على هذا النحو عن الخلط والتسويات التي يفرضها الواقع على الفاعل ويسهل دمجها في العالم الحقيقي ، وربما كان ذلك هو الأساس السيكولوجي للتطهير .

فرضية من هذا القبيل تشمل دون صعوبة على ما في التحليلات الفرويدية والدراسات الماركسية للفن والإبداع الثقافي من عناصر مقبولة يمكن أن تبينّ في آن واحد القرابة ـ التي شعر بها العديد من المنظّرين ـ واختلاف الطبيعة الذي لا يقل عنها استمراراً بين اللعب والحلم بل وحتى بعض صور الخيال المريض من جهة وكبار المبدعات الثقافية والفنية بل والفلسفية من جهة أخرى .

أيار (مايو) 1964

خاتمة

تقودنا الفرضية المصاغة في الدراسة الأولى من هذا الكتاب إلى إضافة عدة تأملات على الكتابات المنهجية الخاصة بسوسيولوجيا الثقافة التي نشرناها حتى الآن ، وخاصة الدراسة الحالية .

يتبين في الحقيقة أن العلاقة بين المبدع والبنية الاجتماعية التي يرتبط بها أعقد بكثير في المجتمع الرأسمالي ، وخاصة في حالة الشكل الأدبي الذي يرتبط بالقطاع الاقتصادي من هذا المجتمع ، أي الرواية ، مما كانت عليه في حالة الإبداع الأدبي والثقافي الذي درسناه في أعمالنا السابقة .

ففي هذه الأعمال قادتنا أبحاثنا إلى فرضية مفادها أن المبدع يقع على نقطة التلاقي بين أعلى أشكال النزوع نحو التماسك الخاصة بالوعي الجمعي وأعلى أشكال الوحدة والتماسك الخاصة بالوعي الفردي للمبدع .

يمكن للمبدعات الثقافية الهامة أن تملك ولا شك طابعاً نقدياً بل وحتى معارضاً بالنسبة للمجتمع الشامل من حيث أنها ترتبط بجماعة اجتماعية متجهة نحو مثل هذا الموقف النقدي والمعارض بالنسبة لهذا المجتمع . غير أن الإبداع الثقافي ظل دائماً يقوم على تزامن وثيق بين بنية المبدع وقيمه .

ويغدو هذا الوضع مع ذلك أشد بكثير في المجتمع المنتج من أجل السوق وبالتالي في المجتمع الرأسمالي عملياً ، إذ أن تطور قطاع اقتصادي ما على وجه الدقة يؤدي إلى نزوع نحو اختفاء ، أو على الأقل ، تقليص الوعي الجمعي إلى مجرد انعكاس .

وفي هذه الحالة ، لا يمكن للمبدع الأدبي أبداً أن يقوم على التزامن الشامل أو شبه الشامل مع الوعي الجمعي وإنما يرتبط مع الطبقة التي يتعلق بها بعلاقة جدلية مختلفة .

وفي حالة الرواية التقليدية ذات البطل الاشكالي ،فقد سبق أن أشرنا إلى أن التجانس محدود بالبنية الشاملة للعالم الموصوف في الرواية وبقيم الفرد واستقلال وتطور الشخصية التي تتطابق مع بنية التبادل ومع قيم الليبرالية الصريحة . على أنه باسم هذه القيم الصريحة وحدها على وجه الدقة ،تلك التي ما تزال تكون وعي البورجوازية في مراحلها الصاعدة ثم الليبرالية (في حين أن هذا الوعي نفسه يحيل كل القيم عبر۔ الفردية إلى قيم مضمرة) ، يعارض الروائي مجتمعاً وجماعة اجتماعية ينكران بالضرورة في الممارسة القيم التي يؤكدانها صراحة . ولهذا ، فالرواية ذات البطل الاشكالي هي ، نظراً لبنيتها نفسها ، رواية نقدية وواقعية ؛ فهي تلاحظ وتؤكد استحالة تأسيس تطوير أصيل للشخصية على غير القيم عبر۔الفردية التي ألغى المجتمع الذي أوجدته البورجوازية على وجه الدقة كل تعبير أصيل وعلني في آن واحد عنها . لنلاحظ بشكل عابر أن ذلك يؤدي من ثم بالاجمال ـ ومع عدد من الاستثناءات بالطبع ـ إلى قطيعة مع الفلسفة الفردانية في مختلف صورها (العقلانية ، والتطبيقية ، والتركيبية في فلسفة عصر التنوير) ، التي تقبل وتضطلع بالعالم المكوّن من ضروب الوعي الفردي المستقل الذي تضع الرواية أصالته على وجه الدقة موضع تساؤل . لنضف أيضاً أن ما جعل هذا التركيب المعقد للعلاقات بين المجتمع والإبداع الأدبي ممكناً ربما كان مجتمعاً يؤكد صراحة قيمة الوعي الفردي النقدي والمستقل عن كل رابط خارجي والذي استطاع بذلك أن يزيد من درجة استقلال هذا الوعي[1] .

وفيما بعد ، فإن التطور اللاحق ، مع المنعطفين الرئيسيين اللذين أشرنا إليهما في الدراسة الأولى من هذا الكتاب ، أي :

أ) العبور إلى اقتصاد الاحتكارات والاتحادات الاحتكارية ، وعلى الصعيد الأدبي إلى رواية ذوبان الشخصية ، و

ب) تطور رأسمالية التنظيم ومجتمع الاستهلاك ، وظهور الرواية الجديدة ومسرح

(1) من الممكن أن يحدث وضع معقد بوجه خاص ، مثلاً في الحالات التي يؤلف فيها الموقف النقدي ومعارضة الفرد ازاء العقلية الجمعية الشاملة ذاتها قيماً تدعو إليها صراحة بعض القطاعات الجزئية من هذه العقلية .

يتركز على غياب واستحالة التواصل ، ما يزال يعدل إلى حد ما العلاقة التي تهمنا ، لأن اختفاء الايديولوجية الفردانية والليبرالية في الاقتصاد الذي تلازم مع اختفاء الشخصية وبحثها في الرواية يلغيان العنصر الأساسي المشترك الذي كان ما يزال باقياً بين الوعي الجمعي والإبداع الأدبي ، ويؤكدان بشدة أكثر على الطابع المعارض والنقدي لهذا الإبداع .

في هذا الطور الثاني من تاريخ المجتمع البورجوازي ، وهو الطور الذي أطلق عليه الماركسيون أزمة الرأسمالية ، والذي كان يتميز بوجود توازنات عارضة لا تستمر سوى فترة قصيرة من الوقت ثم تعيدها دورياً إلى حالتها أزمات اجتماعية وسياسية عنيفة إلى أقصى حد ومتقاربة (الحربان العالميتان الأولى والثانية ، الثورة الروسية ، الأزمات الثورية بين 1917 و 1923 في أوربا ، الفاشية الايطالية ، الأزمة الاقتصادية الماثلة بين 1929 و 1933 ، الاشتراكية ـ الوطنية الألمانية) ، فإن الفكر الفلسفي ، الذي هجر هو الآخر القيمة الثابتة للوعي الفردي المستقل وقام على مفاهيم الحدّ والقلق والموت ، يضم في الوجودية أهم تطور للإبداع الأدبي ، فغالباً ما أشير إلى العلاقة بين روايات كافكا والفكر الوجودي ، كما أن سارتر وكامو في فرنسا هما الآن في آن واحد مفكران فلسفيان وكاتبان .

وأخيراً ، في المرحلة المعاصرة ، فإن انبعاث عقلانية لا تاريخية وغير فردانية تتركز على فكرة البنى الدائمة والثابتة من جهة وظهور أحدث أشكال الطليعة الأدبية من جهة أخرى قد أحدثا وضعاً معقداً تصعب صياغته قبل القيام بتحليل أعمق لهذين القطاعين من الواقع .

لنشر على كل حال إلى أن أهم ظاهرة تبدو لنا من وجهة نظر الإبداع الأدبي هي اختفاء هذه الفئة من الأفراد الذين كانوا يشاركون بنشاط وبشكل مسؤول في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وانطلاقاً من ذلك ، في الحياة الثقافية (وهي فئة أكثر تحديداً في القانون العالمي ، فضلاً عن أنها أشد تقلصاً في الحقبة الأمبريالية منها في الرأسمالية الليبرالية) .

لقد زادت المجتمعات الاستهلاكية إلى حد كبير من توزيع المبدعات الثقافية عبر

ما يطلق عليه علماء الاجتماع وسائل الاتصال الجماهيرية(الاذاعة والتلفزيون والسينما) والتي انضاف إليها مؤخراً كتاب الجيب[2] . بيد أن طبيعة قراءة الكتب والاستماع إلى المسرحيات قد تغيرت تغيراً جوهرياً ، إذ من الواضح أن قراءة كتاب والاستماع إلى مسرحية مع إمكان قبولها أو رفضها ولكن مع البقاء على كل حال في نقاش وتواصل عقلي مع النص أو المشهد المسرحي يختلفان اختلافاً كبيراً عن مجرد البقاء على صعيد الاستهلاك السلبي والتسلية وتزجية أوقات الفراغ .

هنا أيضاً تختفي الفئة الاجتماعية التي كانت تشارك بصورة فعالة في إعداد وعي جمعي ، ويجد الكاتب نفسه في مواجهة مجتمع يستهلك كمية من الأموال أكبر بكثير من قبل ، ومن بينها كتبه ، مجتمع يؤمن بذلك لعدد من الكتاب المحظوظين مستوى من الحياة رفيع لكنه لم يعد بوسعه أن يساعدهم ، إلا في حالات نادرة ، على صعيد عملهم الإبداعي .

لا بد لتوضيح هذه المشكلات من الشروع في عدد من الأبحاث الميدانية الملحة وخاصة في طبيعة القراءة ومشاهدة المسرح (وجدير بالذكر أن نشير إلى أن بروست كان يتحدث دوماً عن « سماع » هذه المسرحية أو تلك ، في حين أن الحديث اليوم يجري غالباً عن « رؤية » هذا الممثل الكبير أو ذاك) وكذلك في العلاقات بين المبدعين والجماعة المحدودة نسبياً من الأفراد التي تشترك في المجتمع المعاصر باتخاذ القرارات في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

لقد أردنا ، بانتظار القيام بمثل هذه الأبحاث ، أن نصوغ عدداً من الملاحظات تهدف إلى إثارة عدد من المشكلات أكثر مما تهدف إلى تقديم الحلول[3] .

---

(2) الذي يشكل كما سبق في مكان آخر نوعاً من موسوعة بلا قيم خاصة ومميزة يبدو لنا ظهورها مماثلاً لانبعاث عقلانية غير فردانية .

(3) لقد طورنا هذه الأفكار بطريقة أقل إيجازاً في نص ستنشره منظمة اليونسكو خلال عام 1966 كوثيقة عمل أولية لبحث ميداني يدور حول قيم الإبداع الفني وتعابيره الجديدة .

ثبت المصطلحات

Authentique أصيل
Autonome مستقل ذاتياً
Coherence تماسك
Communauté جماعة
Compréhension فهم
Comprehensif فهمي
Concept مفهوم
Conceptuel تصوري / مفهومي
Conformisme اتفاقي / امتثالية
Constitutif مقوِّم
Découpage تقطيع
Dégradation انحطاط / انحدار
Explication تفسير
Fétichisme de la marchandise توثين السلعة
Groupe جماعة
Homologie تجانس
Insersion ادماج
Médiation توسّط
Médiatise موسَّط
Mediatrice موسِّط

Objet موضوع
Oeuvre يُبدَع
Réification تشييء
Structure بنية
Structuralisme génetique بنيوية تكوينية
Structure significative بنية دلالية
Sujet فاعل
Ttrnsindividuel عبر فردي
Transposition نقل
Univers a intention عالم قصدي
Vision du monde رؤية العالم

فهرس

من منشورات دار الحوار

* نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية ـ روبرت سي هوب
* الإبداع الروائي اليوم ـ مجموعة من الكتاب العرب والفرنسيين
* دلالات الأثر ـ نوتنمنشار
* الدال والاستبدال ـ عبد العزيز بن عرفة
* قراءات في تجربة روائية ـ سمر روحي الفيصل
* الأسطورة والرواية ـ ميشيل زيرافا
* نحو ملحمة روائية عربية ـ محسن يوسف
* ملفات أدبية ـ باسترناك ، حمزاتوف ، غوركي
* البنية الجديدة للعالم ـ علي الشهابي
* الثورة الاسبانية ـ تروتسكي

دار الحوار للنشر والتوزيع ـ سورية ـ اللاذقية
ص ـ ب 1018 ـ هاتف 22339